JORGE LUIS BORGES

Textos recobrados

(1919-1929)

Índice

Cubierta
Nota del editor
Fuentes y modalidades de esta edición
Algunas fechas significativas
Textos recobrados (1919-1929)
Encuestas y entrevistas
Primera década del Borges escritor
Índice cronológico
Índice alfabético
Notas
Créditos
Acerca de Random House Mondadori

Textos recobrados
1919-1929
Jorge Luis Borges

DEBOLSILLO

www.megustaleer.com

NOTA DEL EDITOR

Al principio de su carrera literaria, Jorge Luis Borges dio a conocer sus escritos en España y Argentina por medio de diarios y revistas, algunas de las cuales él mismo contribuyó a crear. Publicó además tres libros de poesía: Fervor de Buenos Aires (1923), Luna de enfrente (1925) *y* Cuaderno San Martín (1929)*, que sufrieron supresiones, modificaciones y correcciones a lo largo del tiempo, y tres de prosa*: Inquisiciones (1925), El tamaño de mi esperanza (1926) *y* El idioma de los argentinos (1928). *Los textos no incluidos en estos libros quedaron olvidados, fuera del alcance del público*.

Este volumen, que cubre el período 1919-1929, recupera los textos que han permanecido en su mayoría inéditos en forma de libro. En él se recopilan poemas, prosa poética, relatos y artículos periodísticos, en sus primeras versiones publicadas, y también notas, traducciones, reseñas, prólogos y algunas cartas no personales; todo ordenado por fecha de aparición, con su fuente correspondiente. A título de curiosidad se han agregado aparte las primeras encuestas y entrevistas que se conocen, y que ilustran su actividad de esos años.

Se han excluido los escritos publicados en los libros citados más arriba, con algunas excepciones que se detallan a continuación: respecto de la poesía, se han agregado las primeras versiones de poemas que fueron publicados en revistas y diarios, aunque tengan pequeñas variantes. Además, se incluyen el prólogo y siete poemas de Fervor de Buenos Aires *y el prólogo y ocho poemas de* Luna de enfrente*, que el autor suprimió en reediciones posteriores. Con respecto a la prosa, debido a que los textos presentan numerosas variantes, sólo se incluyen las primeras versiones publicadas de "Buenos Aires", "Ramón Gómez de la Serna" y "Acerca del expresionismo", recogidas más tarde en* Inquisiciones*, y de "Gongorismo", aparecido en* El idioma de los argentinos.[1]

Confiamos en que la recopilación de estas páginas de juventud, que el escritor prefirió olvidar, resulte un aporte valioso para apreciar su evolución estética e intelectual y para conocer mejor el desarrollo de su obra. Agradecemos a Irma Zangara la búsqueda de gran parte del material original y la consulta de numerosa documentación, así como la lectura y corrección de pruebas, tarea que realizó con suma precisión. Su trabajo "Primera década del Borges escritor" se publica en la versión textual que presentó a la editorial.

Queremos agradecer también la colaboración de todas aquellas personas que de manera desinteresada han brindando su ayuda en la búsqueda de los textos y en la clarificación de datos.

FUENTES Y MODALIDAD DE ESTA EDICIÓN

Para realizar este libro, María Kodama ha facilitado la documentación de que dispone, integrada por una colección de revistas, su biblioteca y parte de la correspondencia de Borges,[2] que aún no ha sido divulgada. Todo este material fue consultado por Irma Zangara.

Hemos ordenado los textos por su fecha de publicación, y en el caso de los manuscritos, por su fecha aproximada de realización. Al final de cada texto se indica la fuente correspondiente con un asterisco. Cuando existen interrogantes acerca de la fecha o de la autoría, esta última consignada en iniciales o bajo seudónimo, se ofrece una explicación en nota a pie de página. A fin de dar un panorama más amplio sobre estos escritos, hemos agregado también en notas los comentarios y recuerdos de Borges, fragmentos de cartas[3] de la época y datos sobre las publicaciones, consultados en los siguientes libros de referencia.

Como primera fuente hemos utilizado el ensayo autobiográfico que Borges escribió originariamente en inglés, y que fue editado por Norman Thomas Di Giovanni con el título "An Autobiographical Essay"[4] en *The Aleph and Other Stories,* New York, E. P. Dutton, 1970 (edición norteamericana de *El Aleph*). El texto inglés fue traducido a varios idiomas, pero Borges se opuso terminantemente a que fuera difundido en español. Sin embargo, cuando Emecé editó en 1974 el volumen de sus *Obras completas,* Borges aceptó, con motivo de su 75 aniversario, que el diario *La Opinión* de Buenos Aires, en su número 1.000 del 17 de septiembre, publicara una versión en español, que fue titulada "Las memorias de Borges".[5]

Años después, Emir Rodríguez Monegal publicó fragmentos de "An Autobiographical Essay", con el título "Autobiografía", en su libro *Borges. Una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.[6] Rodríguez Monegal conversó con Borges y se documentó en las fuentes entonces disponibles, que cita prolijamente. Recurrimos a este libro, que citamos siempre como Monegal, 1987, para extractar las referencias de los textos y partes del ensayo autobiográfico.

Hemos consultado también el valioso trabajo de Jean-Pierre Bernès para la edición de *Oeuvres complètes* de Jorge Luis Borges, publicada en la Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, vol. 1, 1993, que citamos como Pléiade, 1993. Para esta edición, que contó con la participación de Borges, Bernès realizó un exhaustivo estudio que ofrece una vasta documentación. De la Pléiade reproducimos tres textos escritos por Borges originariamente en francés.

Las referencias sobre otras fuentes consultadas figuran en las notas respectivas.

A la luz de los textos originales y de parte de la correspondencia de Borges, se ha podido establecer que muchos datos de las publicaciones existentes no coinciden. En estos casos se explica la opción que hemos elegido a fin de contribuir a las investigaciones que puedan realizarse en el futuro.

Al componer los textos hemos corregido las erratas más notorias, excepto en los casos que están señalados con la partícula [sic], en que hemos optado por reproducir fielmente el documento. Con excepción de los acentos, se ha respetado también la ortografía y la puntuación originales.

Hemos agregado al final del libro un índice temático de los textos que publicamos, un índice cronológico del período 1919-1929, con sus referencias, y un índice alfabético.

ALGUNAS FECHAS SIGNIFICATIVAS
(1899-1929)

1899
El 24 de agosto nace Jorge Luis Borges en Buenos Aires.

1910
Junio: El diario *El País* de Buenos Aires publica la traducción del cuento "El príncipe feliz", de Oscar Wilde, firmada por Jorge Borges (hijo).

1914
Borges viaja con su familia a Europa. Estalla la guerra y debe permanecer en Suiza, donde empieza el bachillerato en el Collège Calvin de Ginebra.

1919
A principios de año la familia se instala en Mallorca.
Agosto: "Chronique des lettres espagnoles. Trois nouveaux livres", reseña escrita en francés, aparecida en el diario *La Feuille* de Ginebra. A finales de año la familia se traslada a Sevilla.
Diciembre: "Himno del mar", primer poema publicado en España, en la revista *Grecia* de Sevilla.

1920
Borges escribirá para esta revista otras trece colaboraciones.
Marzo-mayo: la familia viaja a Madrid, donde Borges conoce a Rafael Cansinos Assens, a quien considerará su maestro. Traba amistad con Guillermo de Torre, que en 1928 se casará con su hermana Norah.
Mayo: a principios de mes la familia abandona Madrid con destino a Ginebra. En el verano de 1920 regresa a Mallorca.
Septiembre: publicación de "Poema", primer texto aparecido en Mallorca, en la revista *Baleares* de Palma.
Octubre: "Antología expresionista", primera colaboración en la revista *Cervantes* de Madrid.

1921
Enero: primer número de la revista *Ultra* de Madrid, que incluye una reseña y un poema de Borges. Entre 1921 y 1922 *Ultra* publicará otras diecinueve colaboraciones suyas.
Marzo: a finales de mes, la familia regresa a Argentina. En Buenos Aires, Borges inicia su amistad con Macedonio Fernández.
Agosto: primera publicación en la revista *Cosmópolis* de Madrid, de la que Borges será corresponsal.
Octubre: "Ultraísmo", primer artículo publicado en Buenos Aires, en *El Diario Español*.
Noviembre-diciembre: Borges edita el primer número de la revista mural *Prisma,* con un grabado de Norah, cuyos trabajos ilustrarán diversas publicaciones. El grupo ultraísta que participó en la fundación de *Prisma* estaba integrado además por Eduardo González Lanuza, Francisco Piñero y su primo Guillermo Juan Borges.
Diciembre: "Ultraísmo", primer artículo en la revista *Nosotros* de Buenos Aires.

1922
Febrero: Borges viaja con su familia a Comodoro Rivadavia.
Marzo: publicación del segundo y último número de *Prisma*.
Agosto: funda la primera revista *Proa* con Macedonio Fernández y los amigos que habían participado en *Prisma,* a los que se une Norah Lange.
Octubre: "Sábado", primer poema publicado en Francia (en español) por la revista *Manomètre* de Lyon.

1923
Publicación de *Fervor de Buenos Aires*, su primer libro de poemas.
Julio: tercer y último número de *Proa*, primera época. La familia Borges viaja de nuevo a Europa, donde permanecerá un año.
Diciembre: "Acerca del expresionismo", primer artículo en la revista *Inicial* de Buenos Aires.

1924
Julio: Borges y su familia regresan a Buenos Aires.
Agosto: primer número de *Proa*, segunda época. El grupo fundador está integrado por Borges, Ricardo Güiraldes, Alfredo Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz. La revista editará quince números.
Septiembre: primera colaboración en la revista *Martín Fierro* de Buenos Aires.

Diciembre: publicación del ensayo “Menoscabo y grandeza de Quevedo” en *Revista de Occidente* de Madrid.

1925
Abril: primer libro de ensayos, *Inquisiciones* (Editorial Proa).
Noviembre: *Luna de enfrente*, poemas (Editorial Proa).

1926
Enero: último número de la revista *Proa*, segunda época.
Febrero: “Milton y su condenación de la rima”, primer artículo aparecido en el diario *La Prensa* de Buenos Aires. Hasta 1929 inclusive Borges escribirá para este diario veinticinco artículos.
Julio: publica *El tamaño de mi esperanza*, ensayos (Editorial Proa).

1927
Junio: primer número de la revista *Síntesis* de Buenos Aires, para la que Borges escribirá veinticinco colaboraciones.

1928
El idioma de los argentinos, ensayos (Manuel Gleizer Editor), segundo premio municipal de prosa.
Marzo: “La conducta novelística de Cervantes”, primera colaboración en la revista *Criterio*.

1929
Agosto: *Cuaderno San Martín*, poemas (Editorial Proa), segundo premio de poesía de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.

Textos recobrados

(1919-1929)

"Este período, de 1921 a 1930, fue de gran actividad, pero buena parte de ésta era quizás temeraria y hasta insensata. Escribí y publiqué siete libros: cuatro de ensayos[7] y tres de poesía. También fundé tres revistas y colaboré bastante asiduamente con otra docena de publicaciones, entre ellas: *La Prensa*, *Nosotros*, *Inicial*, *Criterio* y *Síntesis*. Esta productividad me asombra ahora, así como el hecho de que siento sólo una remota relación con la obra de aquellos años."

JORGE LUIS BORGES, "Autobiografía", 1970
en Monegal, 1987, pág. 183

CRÓNICA DE LAS LETRAS ESPAÑOLAS

TRES NUEVOS LIBROS

Traducción del editor

En la tierra sombría de España, país de alegría ficticia donde los días se arrastran cansados y agobiados bajo el esplendor del sol radiante y monótono, los escritores sinceros se han mostrado siempre escépticos o tristes.

El libro de Baroja del que voy a hablarles, no desmiente esta regla. Pío Baroja, autor de una larga y notable serie de novelas realistas, es un escritor mordaz, escéptico y vigoroso. Contempla el triste espectáculo que ofrece la España contemporánea, atascada de manera innoble en una vida mediocre y sin meta, donde las procesiones religiosas suceden a las corridas de toros, y quiere dar un nuevo impulso a esta vida, pero comprende que es imposible.

España es el país del mínimo, dice en alguna parte, mínimo de vicio, mínimo de trabajo y mínimo de inteligencia.

Señalemos de paso que el pesimismo de Baroja con respecto a su país es aquí un sentimiento muy común.

Con desdibujada sonrisa, todos los españoles inteligentes dicen que su país ahora no vale nada. Ello no les impide tener un sereno desprecio por los otros países. Baroja es franco, de una franqueza que no se encuentra en las costumbres literarias francesas. Así, a propósito del muy conocido novelista Felipe Trigo, nos cuenta que en una conversación éste habla de Milán como de un puerto de mar, y agrega: "Trigo es sólo un pobre hombre. Todas sus ideas están a la altura de su geografía".

Cuando [Baroja] habla de sí mismo, usa la misma franqueza y el mismo tono burlón.

Baroja es quizás el hombre más odiado por sus colegas y en especial por los clericales, contra quienes emprende una guerra encarnizada…

Su último libro que lleva el título burlesco de Momentum catastrophicum *no carece ciertamente de ironía ni de vigor. Es muy difícil hacer un análisis de esta obra en la que Baroja trata un tema tras otro con inspiración inagotable. Me limitaré a citar algunos párrafos.*

Empieza por atacar el pragmatismo de James, del cual no admite el principio "Una aserción es verdadera porque es útil y es útil porque es verdadera".

A ello Baroja responde preguntando por "la utilidad de la teoría indiscutible de Copérnico. No se advierte por ninguna parte esta utilidad, se ve su exactitud, pero nada más. Este sistema […] le ha quitado tanta importancia al hombre, que de ser el rey de la creación le ha convertido en un insignificante autómata de un planeta igualmente insignificante". Recordemos que Johannes Schlaf y Strindberg también sintieron su vanidad herida al saber que el sol no gira alrededor de la tierra y que para vengarse trataron a la astronomía actual de mentira quimérica.

Baroja dice además que "el pragmatismo, desde un punto de vista político, es una doctrina ambigua, para los países hipócritas. Es un escudo para los apetitos inconfesables. Así, un país pragmático puede ser imperialista para fuera y liberal para dentro, monárquico en unas cosas y republicano en otras".

Más adelante, ataca a los nacionalistas catalanes y vascos. Estos últimos, reaccionarios y católicos fervientes, se disfrazan con el epíteto vibrante y rudo de bizkaitarras *y algunos de ellos llegan a pretender que la Constitución de los Estados Unidos y la Constitución helvética se basan en los* fueros*, las viejas leyes vascas.*

Los separatistas invocan para su causa el tema de la cultura.

Baroja se pregunta: "¿Existen focos de cultura especial en España? Ojalá los hubiera, pero hay que reconocer que no los hay […] todas nuestras regiones son una misma Beocia sin originalidad y sin bríos […] Así un político catalán, castellano o vasco [no se diferenciarán en nada] usarán todos las mismas ideas y los mismos lugares comunes…"

Los nacionalistas vascos quieren separarse de España. "Yo no siento ningún entusiasmo", dice Baroja, "por una autonomía que no ha de resolver nada. Si se quisiera hacer de Vasconia una Florencia del tiempo de los Médicis, o una Weimar del tiempo de Goethe […] pondríamos nuestras fuerzas en la lucha […] contra ese oprobio…"

Termina diciendo: "Es hora, amigos míos, de que los españoles […] no seamos sólo de un país de antepasados […] de que tengamos amplitud bastante para despreciar la vida defensiva […] Y si las gentes mezquinas que necesitan que España se disgregue están en mayoría que se disgregue, que se separen las regiones […] y se vaya cada cual por su lado, pero hagamos la despedida general más bien con una sonrisa que con una amenaza […] Si las patrias y los templos se derrumban, no lloremos sobre ellos, pensemos que se levantarán otros mejores…".

En la segunda parte del libro, en las "Notas para un ensayo de pirronismo sobre las ideas actuales", he recibido con alegría la alusión a Wilson, a quien nos describe "con una túnica blanca, limpio de todos los pecados humanos, lleno de unción evangélica"; lo llama también "Marco Aurelio de la gran República de los trusts *y de las máquinas de coser […] el único, el árbitro de la política, la flor del arribismo […] un apóstol…".*

Si hay algo que se aleja del libro de Baroja es precisamente el relato Entre España y Francia, *de Azorín.*

Bajo el título, el autor ha tenido el cuidado de agregar "Páginas de un francófilo" para poner en guardia a los germanófilos. Es el libro más tranquilo que haya inspirado la guerra.

El autor es un erudito, un ferviente "devorador de libros" y un entusiasta partidario de la cultura francesa que se

resume para él en los nombres de Montaigne, Molière, Pascal, Descartes y Sainte-Beuve.

Azorín tiene buen corazón y se esfuerza por ser imparcial, por no entristecer a nadie. Esta loable prudencia ha tenido el efecto de arruinar completamente su obra desde el punto de vista polémico. Cuando el autor quiere criticar a Alemania o expresar una opinión cualquiera, lo hace de una forma desconcertante; he aquí algunos ejemplos de su método. Quiere probar que los alemanes son duros y brutales. En lugar de seguir el método habitual y de hablar de las atrocidades cometidas en Bélgica (con citas de testigos), descubre que un escritor español, Saavedra Fajardo, observó en 1640 que los tudescos habían perdido "la buena fe y el candor de sus abuelos". Mucha gente quiere revivir la Alemania del tiempo de Beethoven, pero Azorín va más lejos aún: añora la Alemania de Durero. Como quiere decir que España hubiera debido intervenir en 1914 junto a Francia, empieza por probar, con gran cantidad de fechas y de citas de cartas, que en 1870 el célebre ministro de Estado Manuel Silvela quería intervenir a toda costa a favor… de Prusia. Un ejemplo más: Azorín quiere proclamar que la juventud de Francia es intrépida y valiente. Incluso para demostrar una verdad tan conocida, tan indudable, y tan inútil de recalcar, no se decide a emitir su propia afirmación. Se contenta con reproducir la opinión de un tal Cadalso, opinión expresada en 1768. Agreguemos que este libro tímido y retrospectivo está escrito por un artista y que en él hay numerosas referencias interesantes acerca de los viejos escritores de Castilla.

Un libro más. El Jesuita Ruiz Amado, autor de una historia universal ad usum scholarum *en la que declara que "el primer capítulo del Génesis está de perfecto acuerdo con los descubrimientos científicos" y en la que alaba los beneficios de la Inquisición en España, acaba de publicar una* Apología de la Cristiandad.

En este libro se intenta atraer a la Iglesia a los libertinos y a las almas pervertidas por los argumentos de Voltaire.

Es curioso constatar que en un país donde sólo los eruditos conocen el Diccionario Filosófico, *el pobre Arouet siga siendo el espantapájaros, la bestia negra de los piadosos*.

CHRONIQUE DES LETTRES ESPAGNOLES[I]

TROIS NOUVEAUX LIVRES

Texto original

Dans cette terre morne d'Espagne, dans ce pays de gaieté factice où les jours se traînent las et accablés sous la splendeur du soleil radieux et monotone, les écrivains sincères se sont toujours montrés sceptiques ou tristes.

Le livre de Baroja [II] dont j'aurai à vous parler, ne démentí pas cette règle. Pio Baroja,[III] auteur d'une longue et remarquable série de romans réalistes, est un écrivain mordant, sceptique et vigoureux. Il contemple le triste spectacle qu'offre l'Espagne contemporaine pataugeant ignoblement dans une vie médiocre et sans but, où les processions religieuses succèdent aux courses de taureaux, et il voudrait bien donner une impulsion nouvelle à cette vie, mais il comprend que cela est impossible.

"L'Espagne est le pays du minimum, dit-il quelque part, minimum de vice, minimum de travail et minimum d'intelligence."

Remarquons en passant que ce pessimisme de Baroja à l'égard de son pays est ici un sentiment fort commun.

Un blême sourire aux lèvres, tous les Espagnols intelligents vous assurent que leur patrie ne vaut rien maintenant. Ce qui ne les empêche pas d'avoir un serein mépris pour les autres nations. Baroja est franc, d'une franchise dont on ne se fait pas l'idée dans les moeurs littéraires françaises. Ainsi, à propos du romancier très connu, Felipe Trigo, il nous raconte que dans une conversation celui-ci parle de Milan comme étant un port de mer, et il ajoute: "Trigo n'est q'un pauvre homme. Toutes ses idées sont à la hauteur de sa géographie". Quand il parle de lui-même, il a la même franchise et le même ton moqueur.

Baroja est peut-être l'homme le plus haï de ses confrères et sourtout des cléricaux auxquels il fait une guerre acharnée…

Son dernier livre qui porte le titre burlesque de *Momentum catastrophicum* ne manque certes ni d'ironie ni de vigueur. Il est fort difficile de donner une analyse de cet ouvrage où Baroja traite un sujet après l'autre avec une verve intarissable. Je me bornerai donc à citer quelques passages.

Il commence par attaquer le pragmatisme de James dont il n'admet pas le principe: "Une assertion est vraie parce qu'elle est utile, et elle est utile parce qu'elle est vraie".

À cela Baroja répond en demandant l'utilité de la théorie indiscutable de Copernic. Nulle part on ne voit cette utilité; on constate son exactitude et voilà tout. Ce système immoral a diminué l'importance de l'homme; jadis il était roi de la création, aujourd'hui il n'est qu'un automate insignifiant dans une planète également insignifiante. Rappelons que Johannès Schlaf et Strindberg eux aussi sentirent leur vanité blessée en apprenant que le soleil ne tourne pas autour de la terre et que pour se venger ils traitèrent l'astronomie actuelle de mensonge chimérique.

Baroja déclare en outre qu'au point de vue politique "le pragmatisme est une doctrine ambiguë, à l'usage des pays hypocrites. C'est un bouclier pour les appétits inavouables. Ainsi un pays pragmatique peut être impérialiste au dehors et liberal au dedans, monarchiste en certaines choses et républicain en d'autres".

Plus loin il s'élève contre les nationalistes catalans et basques. Ces derniers, réactionnaires et catholiques fervents, s'affublent de l'épithète vibrante et rude de *bizkaitarras* et certains d'entre eux vont jusqu'à prétendre que la Constitution des États-Unis et la Constitution helvétique se basent sur les *fueros*, sur les anciennes lois basques.

Les séparatistes invoquent pour leur cause la question de la culture.

Baroja se demande: "Y a-t-il des foyers de culture en Espagne?" J'aimerais bien pouvoir répondre affirmativement, mais il faut reconnaître qu'il n'y en a pas. Toutes nos régions ne forment qu'une lu seule Béotie sans originalité ni entrain; les politiciens se servent des mêmes idées et des mêmes lieux communs.

Les nationalistes basques veulent se séparer de l'Espagne. "Je ne sens aucun enthousiasme, dit Baroja, pour une autonomie qui ne résoudra rien. Si on voulait transformer notre pays en une Florence des Médicis ou une Weimar de Goethe, je mettrais toutes mes forces dans la lutte, je m'y opposerais toujours."[IV]

Il termine en disant: "Il est temps, mes amis, que notre Espagne soit autre chose qu'un pays d'ancêtres… Il nous faut mépriser la vie défensive et si les mesquins qui veulent que l'Espagne se morcelle sont en majorité, eh bien, qu'elle se morcelle, que chacun s'en aille de son côté, mais faisons les adieux plutôt avec des sourires qu'avec des menaces… et si les patries et les temples s'écroulent, ne pleurons pas sur eux; et pensons au contraire que nous en bâtirons de bien plus beaux".

Dans la seconde partie du livre, dans les "Notes pour un essai de pyrrhonisme sur les idées actuelles", j'ai salué avec joie une allusion à Wilson qu'il nous dépeint "vêtu d'une tunique blanche, pur des péchés humains et plein d'évangélique onction"; il le nomme aussi "Marc Aurèle de la grande république des trusts et des

machines à coudre, l'unique, l'apôtre, l'arbitre des affaires, la fleur de l'arrivisme…"

S'il est quelque chose qui s'éloigne du livre de Baroja c'est bien le recueil *Entre España y Francia*, d'Azoren [sic].

Sous le titre, l'auteur a eu soin d'ajouter "Pages d'un francophile" pour mettre en garde les germanophiles. C'est bien le livre le plus calme qu'ait inspiré la guerre.

L'auteur est un érudit, un bouquineur fervent et un partisan enthousiaste de la culture française qui se résume pour lui dans les noms de Montaigne, Molière, Pascal, Descartes et Sainte-Beuve.

Azoren a bon coeur et il s'efforce d'être impartial, de ne chagriner personne. Cette louable prudence a eu comme effet de ruiner complètement son ouvrage au point de vue polémique. Quand l'auteur veut critiquer l'Allemagne ou exprimer une opinion quelconque, il s'y prend d'une façon déconcertante; voici des échantillons de sa méthode. Il veut prouver que les Allemands sont durs et brutaux. Au lieu de suivre la méthode habituelle et de parler des atrocités commises en Belgique (avec des citations de témoins oculaires), il découvre qu'un écrivain espagnol, Saavedra Fajardo, remarqua en 1640 que les Tudesques avaient perdu "la bonne foi et la candeur de leurs aïeux". Bien des gens veulent faire revivre l'Allemagne au temps de Beethoven, mais Azoren vise encore plus loin: c'est l'Allemagne de Dürer qu'il regrette. Veut-il dire que l'Espagne aurait dû intervenir en 1914 aux côtés de la France, il commence par prouver, à grand renfort de dates et de citations de lettres qu'en 1870 le célèbre ministre d'État Manuel Silvela voulait intervenir à tout prix en faveur… de la Prusse. Encore un exemple, Azoren veut proclamer que la jeunesse de France est fort hardie et courageuse. Même pour exprimer une vérité si connue, si indubitable, et si inutile à souligner, il ne se décide pas à émettre sa propre affirmation, il se contente de reproduire l'opinion d'un certain Cadalse,[V] opinion exprimée en 1768. Ajoutons que ce livre, timide et rétrospectif est écrit par un artiste et qu'on y trouve nombre de renseignements intéressants sur de vieux écrivains de Castille.

Encore un livre. Le jésuite Ruiz Amado,[VI] auteur d'une histoire universelle *ad usum scholarum* où il déclare que "le premier chapitre de la Genèse est en parfait accord avec les découvertes scientifiques" et où il loue les bienfaits de l'inquisition en Espagne, vient de publier une *Apologie du christianisme*.

Dans ce livre, il s'agit de ramener à l'Église les libertins et les âmes perverties par les arguments de Voltaire.

Il est bien curieux de constater que dans un pays où seuls quelques erudits connaissent le *Dictionnarie Philosophique*, ce pauvre Arouet continue à être l'épouvantail, la bête noire des pieuses gens.

* *La Feuille*, Ginebra, 20 de agosto de 1919.
Y publicado en:
La Pléiade, 1993, pág. 83 (de donde lo reproducimos).[VII]

HIMNO DEL MAR[8]

Para Adriano del Valle[9]

Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas
que gritan;
Del Mar cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea;
Del Mar cuando besa los pechos dorados de vírgenes playas que
aguardan sedientas;
Del Mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos,
Cuando brilla en las aguas de acero la luna bruñida y sangrienta;
Del Mar cuando vierte sobre él su tristeza sin fondo
La Copa de Estrellas.

Hoy he bajado de la montaña al valle
y del valle hasta el mar.
El camino fue largo como un beso.
Los almendros lanzaban madejas azuladas de sombra sobre la carretera
y, al terminar el valle, el sol
gritó rubios Golcondas sobre tu glauca selva: ¡Mar!
¡Hermano, Padre, Amado…!
Entro al jardín enorme de tus aguas y nado lejos de la tierra.
Las olas vienen con cimera frágil de espuma,
En fuga hacia el fracaso. Hacia la costa,
con sus picachos rojos,
con sus casas geométricas,
con sus palmeras de juguete,
que ahora se han vuelto lívidos y absurdos como recuerdos
yertos!
Yo estoy contigo, Mar. Y mi cuerpo tendido como un arco
lucha contra tus músculos raudos. Sólo tú existes.
Mi alma desecha todo su pasado
Como en nórtico cielo que se deshoja en copos
errantes!

Oh instante de plenitud magnífica;
Antes de conocerte, Mar hermano,
Largamente he vagado por errantes calles azules con oriflamas de faroles
Y en la sagrada media noche yo he tejido guirnaldas
De besos sobre carnes y labios que se ofrendaban,
Solemnes de silencio,
En una floración
Sangrienta…
Pero ahora yo hago don a los vientos
de todas esas cosas pretéritas,
pretéritas… Sólo tú existes.
Atlético y desnudo. Sólo este fresco aliento y estas olas,
y las Copas Azules, y el milagro de las Copas Azules.
(Yo he soñado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas jadeantes.)
Ansío aún crearte un poema
Con la cadencia adámica de tu oleaje,
Con tu salino y primeral aliento,
Con el trueno de las anclas sonoras ante Thulés ebrias de luz y lepra,
Con voces marineras, luces y ecos
De grietas abismales
Donde tus raudas manos monjiles acarician constantemente a los
muertos…
Un himno
Constelado de imágenes rojas, lumínicas.

Oh mar! oh mito! oh sol! oh largo lecho!
Y sé por qué te amo. Sé que somos muy viejos.
Que ambos nos conocemos desde siglos.
Sé que en tus aguas venerandas y rientes ardió la aurora de la Vida.
(En la ceniza de una tarde terciaria vibré por vez primera en tu seno.)
Oh proteico, yo he salido de ti.
¡Ambos encadenados y nómadas;
Ambos con una sed intensa de estrellas;
Ambos con esperanza y desengaños;
Ambos, aire, luz, fuerza, obscuridades;
Ambos con nuestro vasto deseo y ambos con nuestra grande miseria!

[*] *Grecia*,[10] Revista Quincenal de Literatura, Sevilla, Año 2, N° 37, 31 de diciembre de 1919. Y además en: *Rythmes rouges*, con el título “Hymne à la mer”. Pléiade, 1993, pág. 33.

PARÉNTESIS PASIONAL[11]

La tarde es el divino juglar que viene el [sic] danzante, rítmico y ágil, y que apaga el sol con su diestra y en su izquierda eleva la Luna. Sus pies azules leves danzan sobre una Alfombra fragante, pues poco ha que huyó la lluvia y algunos viejos nubarrones maculan todavía a lo lejos la Inmensidad de púrpura donde laten áureas estrellas.

En la plaza rendida alza su ala única la Fuente. Yo voy con pecho henchido y alma feliz. Marcho al encuentro de la Amada, de la Amada del toisón fulgente y deslumbrante cuerpo.

¡Evohé! (salve, amigos lejanos, Whitman, Isaac, Adriano, Abramowicz, Johannes Becher…).

Yo paso junto a un Árbol. Mi mano cóncava acaricia la rugosa corteza y murmuro: Heil Dir Freund Baum… Yo lo saludo con vocablos germámicos, pues creo que un gran árbol fuerte y viril comprenderá aquellas palabras fuertes y viriles. Y el otro hermano, el Viento, al tañer las Hojas infinitas que me doselan, me transmite la respuesta franca y fuerte del Árbol.

Y ahora me ilumina la Amada. Sus verdes Ojos ríen. Sus dientecitos ríen y de mis labios manan palabras de Ternura.

Y mi brazo rodea el rítmico talle. Ella charla de cosas Absurdas e Importantes; me habla de sus hermanas, de una Garita [sic] enferma de nimiedades, del Taller.

Gentes… Colores… Risas…

Hay algo de Alcahuetesco en la Noche. La Noche es cómplice. La Noche es buena. En los excelsos reverberos hay milagros palpitantes de Luz. Escalamos la larga cuesta hasta la Cervecería.

La Cervecería es un edificio vulgar y Magnífico. En la calle, al pie de sus fogosos ventanales, ruedan bruñidas Placas amarillas. Entramos. Extáticos Surtidores que son verdes palmeras vierten Frescura.

Gentes… Colores… Risas…

Una orquesta Ramplona exuda un Aquelarre de notas. Los músicos de frac y rígida pechera parecen Dibujos malos a Pluma. Pero los rostros congestionados y rojos son apopléjicos.

Con su galería turbia de vidrios, esta Cervecería no es más que el ebrio Barco de los Locos con rumbo a Orión y Aldebarán, y que, empujado por el cósmico oleaje, ha encallado en este promontorio alto que, chorreante, se desmorona hasta el Ródano.

Bastas y azules Humaredas bailan en los cigarros y en las pipas. Los estudiantes charlan y ríen y comen con voracidades famélicas de camposanto y algunos que están Ebrios pretenden abrazar las camareras. La Cervecería es de un alto Mirador. A mis pies vibran la Ciudad y las Montañas y el Río de Plata que Siete Puentes cicatrizan.

Las cafeteras vierten Insomnio en las tazas boquiabiertas y cándidas. ¿Qué Alcohol incendiará tu Alma, oh mi Amada? Pídeme lo que quieras pues estoy rico; tengo tres Escudos sonoros en el bolsillo.

¡Vino, vino fulgente como el reír del Sol, rojo como las Crenchas rojas que enguirnaldan tu cabeza inviolada!

Música… Risotadas…

El vino ya ha llegado; la Botella lacrada yace entre Témpanos de Hielo en un gran Cubo de Plata con dos Argollas que muerden dos testas rudas de Leones.

Y cantan roja Luz las Copas.

—*A la tienne!*

En nuestras venas ríe triunfante el Vino. Una marchita vendedora ofrece flores. Otra botella. Y yo bebo en la Copa de la Amada. Y ella en la mía. ¡Cuán bello! ¡Cuán pueril!

(¿Qué me importa la metafísica ni el mundo? [¿] Qué me importa el mohín desdeñoso de los críticos? Sólo tú existes, Dicha de mi alma victoriosa.)

Un reloj vierte la Media Noche Sagrada. Contorciones [sic] violentas de los Músicos; un violinista se degüella rítmicamente. Acordes múltiples.

La oscuridad nos brinda su Frescura. Salimos. Afuera, un gran Perro negro aúlla a la Luna de Marfil. Divino Grial inasequible. Ficha eternamente apostada en los tapetes verdes del cielo.

Descendemos la cuesta, y atravesando el Puente veo que la Noche siembra de Estrellas el Río. Amada, yo sembraré mil Besos sobre tu cuerpo.

¡Cuán sumisas y quietas, cuán sonoras y quedas, están las calles! Diríase que se han arrodillado todas las casas. Todo parece azul. Diríase que la noche se ha arrodillado sobre las calles azules.

Bésame. Bésame… Ya las dudas han muerto. Ya las penas han muerto y contigo a mi lado me siento fuerte como un Dios. Yo soy un Dios. Yo puedo crear la Vida.

El borroso zaguán. La escalera indecisa. Luego, la Alcoba. La Alcoba es íntima y discreta. Hay profundos espejos y Alcatifas de Persia y hondos Divanes y un amplio Lecho sumiso.

La vida es un gran Himno de Goce.

Mi alma deslumbrada de tinieblas vibra como una Cuerda de Guitarra al contemplar la Amada. Mañana ya seremos extraños el uno para el otro, pero ahora yo vivo sólo para ti, para el jardín claro y excelso que es tu cuerpo nimbado de Ternura.

Hemos de soñar juntos mientras susurre esta frondosa noche hasta el instante en que se llene de cenizas la alcoba y nos quebrante el yugo de un día nuevo y los faroles se ahorquen en las esquinas… Tu Frente surge en la media-luz como una aurora. Tu frente es el espejo esmerilado que atesora el malfil [sic] de todos los novilunios. Tu frente es la bandera de marfil que ondeará levemente, diciendo tu rendición y mi victoria.

¡Oh Amada, nuestros Besos incendiarán la Noche! (oh sica adámica). Y deja abierta la Ventana, pues quiero invitar al Universo a mis Bodas: quiero que el Aire, el Mar, las Aguas y los Árboles, gocen de tus carnes astrales gocen el febril breve Festín de tu belleza y de mi fuerza.

* * *

Ahora mi paladar es rojo yugo que unce la llama roja de tu lengua… La oscuridad se llena de auroras.

* * *

Ahora tu cuerpo, deliciosamente, como una estrella, tiembla en mis brazos…

* * *

Ya todas las tinieblas se han dormido.

[*] *Grecia*, Sevilla, Año 3, N° 38, 20 de enero de 1920.

AL MARGEN DE LA MODERNA ESTÉTICA

A Isaac del Vando-Villar[12]

Para el hombre y más aún para el adolescente, sobre cuyas espaldas descansa todo lo que posee el orbe de arrogante y de audaz, un nuevo poema, una novela nueva, puede ser una Atlántida, una íntima y estupenda aventura.

Mas la potencia de admirar que hay en nosotros es limitada y, agotados los primeros hallazgos, la ley de lasitud nos impone una concepción rígida del arte, hecha de normas inflexibles entre las cuales queremos aprisionar todas las emociones y toda la belleza que han sentido o sentirán jamás los otros hombres. Para la crítica existente, estas normas son hoy la limpidez y la armonía. En todos los países donde han surgido las modernas tendencias, en Bohemia, en Francia, en Alemania y en España, la crítica las ha sacrificado sobre la vieja cruz de claridad y de euritmia. No han advertido en la labor ultraísta más que los barroquismos de la forma, sin inquietarse del espíritu, del nuevo ángulo de visión que la subraya.

Este ángulo de visión es diametralmente diferente del suyo. Por eso, toda advertencia cauta, toda burla, todo mohín de desdén basados en los viejos idearios, no muestran más que una total incomprensión del verdadero espíritu del ultra.

Intentaré una exégesis. Es posible que muchos ultraístas hállense desacordes conmigo, por tratarse de un arte que traduce impresiones, esencialmente individuales, que abandona la grey y busca al individuo. Las palabras que siguen quieren únicamente ser la expresión de una actitud ante el ultra. No aspiran a un valor objetivo.

El cristianismo y aún el paganismo se basaron sobre una concepción de la vida esencialmente estática. Por eso, mientras las almas fueron cristianas o paganas, el arte pudo buscar la euritmia, la arquitectura, lenta y segura. Hoy triunfa la concepción dinámica del kosmos que proclamara Spencer y miramos la vida, no ya como algo terminado, sino como un proteico devenir. Como una rauda carnavalesca teoría hecha de sufrimientos y de goces. Como un febril frondoso rojo aquelarre ante el blanco terror de las estrellas… El ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en la literatura. Esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abruma a los profanos, se justifica así plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge y renace, en cada segundo.

Verdad que hemos llegado tarde también. Miles de otros artistas han pulsado las cuerdas del vivir. Entre el mundo externo y nosotros, entre nuestras emociones más íntimas y nuestro propio yo, los fenecidos siglos han elevado espesos bardales. Se nos ha querido imponer la obsesión de un eterno y mustio universo, de ramaje agobiado bajo las grises telarañas y larvas de pretéritos símbolos. Y nosotros queremos descubrir la vida. Queremos ver con ojos nuevos. Por eso olvidamos la fastuosa fantasmagonía mitológica, que en toda hembra lúbrica quiere visualizar una faunesa y ante las formidables selvas del mar, inevitablemente nos sugiere, con lívida sonrisa encubridora, la visión lamentable de Afrodita surgiendo de un Mediterráneo de añil ante un coro de obligados tritones…

La miel de la añoranza no nos deleita y quisiéramos ver todas las cosas en una primicial floración. Y al errar por esta única noche deslumbrada, cuyos dioses magníficos son los augustos reverberos de luces áureas, semejantes a genios salomónicos, prisioneros en copas de cristal, quisiéramos sentir que todo en ella es nuevo y que esa luna que surge tras un azul edificio no es la circular eterna palestra sobre la cual los muertos han hecho tantos ejercicios de retórica, sino una luna nueva, virginal y auroralmente nueva.

Aún lo trivial como esas vívidas naranjas auroras que en fervorosas, lujuriosas piras, incendian los claustrales mercados, es también único, como única es estremante [sic] noche deslumbrada, atónita de azul, como una gran montaña con surtidores de astros y selvas claras de constelaciones…

El ultraísmo no es quizás otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí, halla en él su apoteosis.

Tal vez esta verdad no sea absoluta pero por un instante al menos, es sorprendente ver en las tendencias novísimas, algo así como el divino crepúsculo, como la última roja floración, como el canto de cisne de la retórica…

[*] *Grecia*, Sevilla, Año 3, N° 39, 31 de enero de 1920.

PARÁBOLAS[13]

La lucha

Habló el soldado gris. Un fuego de San Telmo subrayaba su mirada buena y azul.

Sí, dijo lentamente. Estuve en la batalla de Tannenberg. Del caos empavesado de mis recuerdos-cáncer de las trincheras en el enfermo torso de la tierra, reír de claras bayonetas, pleamares de hombres, crucifixión de pinos en el derrumbamiento de los horizontes, fango, odio y sangre. —*Uno* resalta: el de un abejorro.

Voló hacia mí. Arremetióme audaz. Solo, robinsoniano, sin más armas que una pica y un pífano. Sorbió mi sangre. Y mi frondosa mano se desplomó sobre él como caería un firmamento. Enorme fue el estrépito. Murió luchando. Y hoy, lejos de la lid, lejos del odio, mi memoria ciñe tu imagen, adversario impertérrito.

Audacia, fe, nuestras altas, humanas cualidades, hambre de inasequibles metas astrales, todo fue tuyo. (… ¿Gozaste tú jamás aquella sangre que encimeró tus sueños en las febriles noches del pantano?)

El pífano que acicatara tu entusiasmo y exasperara mi calma fue un símbolo divino. La vida es embriaguez y es lucha, en ti como en mí, huérfano insecto, vibraron sus largos ritmos fervientes.

Somos hermanos. ¡Hacia ti mi saludo!

Liberación

Había una vez un hombre prisionero de una muy larga cadena. Cien sometidos compañeros, como cien sometidos eslabones, estaban fusionados con él; bajo el yugo del día trituraban las piedras, mientras los maldecía el sol, que mordía como un lobo sus espaldas, o la tormenta, cuyas disciplinas flagelaban sus hombros, o la nevada, blanca como la lepra. Siete soldados armados de maldad y de alabardas los custodiaban. De noche, yacían sobre la tierra hostil. Cuando se incorporaba el alba lívida se despeñaban en la amarga faena con sus almas opacas de sopor por la penumbra tambaleante.

El cautivo pensaba, y al cabo de siete años, se dijo: —¿Será tan justo este orden de cosas?… Tal vez mis heredades sean la vida y todas las victorias de la vida. Tal vez mis heredades sean los violines de los vientos, y los jardines de los campos, y los caminos errabundos y la locura de los arroyos libres…

Y tuvo miedo ante esta idea, que pecaba de blasfematoria e impía. Mas paulatinamente fue iluminando su alma y la acariciaba como un vedado deliquio. Y en las miserias cotidianas que le oprimían, érale un bálsamo sentir que él no era igual a sus hermanos que nunca habían pensado.

Al cabo de siete años dolientes, llegó a la paz de una resolución. Reconoció que su derecho era la vida y todo el esplendor de la vida. Y decidió la fuga.

Arribado que hubo a esta cúspide, vio que era imposible libertarse.

[*] *Gran Guignol*, Revista Quincenal, Literatura-Teatros-Artes, Sevilla, Año 1, N° 1, 10 de febrero de 1920.[14]

LÍRICA INGLESA ACTUAL

Traducción de Jorge Luis Borges

Adoradores de la Luna

Somos aquellos que la plena
realidad no alcanzaron,
y cuya carne es algo secundario,
y cuyas ideaciones no se crearon
para erigir sus tronos irreales
en una casa de esqueleto y sangre.
Por el cerebro errantes todo el día,
nos aturde la orgía
de penas y delicios de la carne
que hieren con sus risas y su llanto
el trémulo desdén de nuestro encanto.
Empero,
al relajarse la carnal tortura,
danzan velados
al son de raras cantinelas mudas
innúmeros espectros que importunan
la alta señora, la Vestal, la Luna:
Oh virginal, oh luminosa Luna!
ampara nuestros ruegos atenuados.
Oh pescadito del azul helado,
oh nadador de la estelar laguna,
vendrás a redimirnos pronto, Luna?

E. R. Dodds

Soñé toda la noche…

Toda la noche me obsedó la llama
De tus labios sangrientos como heridas,
Toda la noche larga hasta que el alba
Rompió el cristal sobre un estéril día
Que errante cual el crimen por las calles
Deshizo la visión con su luz fría,
Así ante el cazador huye la corza,
De la penumbra azul de su retiro…

Pues en la gloria de tu alma mi alma
Tejida está cual trama de la tela
Donde el rubí de entremezclada sangre
Se envuelve. Y en el cáliz de tu cuerpo,
Fragante del benjuí de nuestro Numen,
El mío se vierte cálido y divino.
Así en la comunión forman unidos
Sacrificio y altar. El Todo místico.

Henry Mond

Muerte súbita (*fragmento*)

Es la número cuatro —la chica de rubios cabellos,
La chica que al ser operada muriera en la mesa…
Ya su cuerpo azulado destaca en el mármol luciente;
Al abrir la garganta el acero descubre las venas…

El que tuvo a su cargo la máscara de éter, recuerda
Esos ojos, los ojos azules que el miedo agrandara
Y cómo en su pecho inquietóse el aliento
Y cómo en su pecho el aliento subiera y bajara,
Cómo quiso apartar la cabeza y los fútiles gestos
Que sus manos hicieron y como de pronto su cuerpo desnudo
Tendióse en la muerte.
Y todos los sueños errantes por nervios y venas
Hallaron de pronto una valla fatídica y ciega.

CONRAD AIKEN

[*] *Grecia*, Sevilla, Año 3, N° 40, 20 de febrero de 1920.

LA LLAMA

Bajo la larga urna del cielo–ante los mástiles de invierno que se alzan sobre las aguas sin ruido–y las luces verdes del puerto que en amplia inmóvil procesión, anilladas de rojo en la penumbra lo ciñen,–una llama torva ondula en el aire pardo y pesado a ras de la tierra–en el derrumbarmiento de las cosas visibles,–en la angustiosa espera de la tormenta cercana…

La llama roja salta y chisporrotea.–Yo paso junto a la llama; yo escucho lo que quiere proclamar su lengua de fuego,–yo doy palabras y voz a lo que susurra esa llama.

Yo, latente bajo todas las máscaras,–nunca apagada y eternamente acechando,–hermana de la abierta herida de luz en el desnudo flanco del aire–hermana de lares y piras–hermana de astros que arden en los jardines colgantes cuya serenidad enorme yo envidio,–desterrada de las selvas del sol hace abismos de siglos–encarno la grande fatiga, la sed de no ser de todo cuanto en esta tierra poluta vibra, y sufriendo vive.

Te siento y paso.–Sigo a lo largo de la tarde lenta–y medito el significado de tu roja palabra–y veo que en verdad eres símbolo–de nosotros que inevitablemente sufrimos–uncidos al gris yugo del día–o al enjoyado yugo de la noche–y ansiamos como tú la alta serenidad y el desdén claro de la felina noche…

Espoleados–deseando deslumbrarnos y perdernos en los pasionales festines–en la crucifixión de cuerpos tremantes–(y pienso–que tal vez no es otra cosa la vida–que el ascua de una hoguera muerta hace siglos–que el último eco de una voz fenecida–que arrojó el azar a esta tierra–algo lejano a este orden de cosas del espacio y del tiempo–Y la llama se hunde en el gran crepúsculo enfermo–)que en girones [sic] desgarran los grises vientos.

[*] *Grecia*, Sevilla, Año 3, N° 41, 29 de febrero de 1920.
Y además en:
Fervor de Buenos Aires, 1923, con variantes bajo el título “Llamarada”.
Rythmes rouges, con el título “Flammes”. Pléiade, 1993, pág. 35.

NOVÍSIMA LÍRICA FRANCESA

Traducción de Jorge Luis Borges

La Leyenda[15]

Esto es para alumbrar las casas de Occidente

He aquí que el Poeta, el Padre–hace la tierra de abajo–y su hijo tan bello–la encuentra tan bella–que quiere juntarse con una hija de la tierra bien hecha.–Y he aquí que deja los jardines del Poeta el Padre.–Comienza a descender indefinidamente–luego desciende todavia largo tiempo tras de eso–y encuentra la cumbre del Monte Rosa,–donde cantan sus dos hermanas Morena y Rubia.–El hijo tan bello del Poeta viene a decir a sus dos hermanas el deseo que tiene de una hija de la Tierra bien hecha–y el hermano, a sus dos hermanas les pide–que desciendan con él a esta tierra–la obra maestra de su padre.–Morena y Rubia aman mucho a su hermano–tan bello para mirar–mas no se debe nunca hablar–de la forma y del color de los dioses y de las diosas–Bajaremos contigo dicen a la vez Morena y Rubia–para darte la más bella–de las hijas de la Tierra.–Y el hijo hace un arco-iris.–Lo redondea en el espacio.–El arco parte de los pies del dios–y termina en la playa.–Y andan los tres–sobre esa curva de colores–el hijo y sus hermanas las diosas.–Y bajan agradablemente–desde la cumbre del Monte Rosa a la costa. Ya han llegado.–El arco iris no está ya en el cielo y he aquí en la playa–un espléndido guerrero desconocido–y además dos vírgenes–que tienen la piel y el traje del país–y en seguida los tres–empiezan a pasearse felizmente–y la playa se hace más blanca–el cielo más azul–los árboles más verdes–el mar más reluciente.–Y los tres se pasean mucho tiempo.–Por todos los caminos que recorren–se vuelve más azul el cielo–los árboles más verdes.–Y he aquí que son más blancos todos los caminos de vuestra tierra–y todo vuestro cielo es más azul–y todos vuestros árboles más verdes–y todos vuestros mares más brillantes.–Y todos los pueblos se levantan–brillantes de alegría–en la luz–y los senos de las vírgenes se alzan–y los pechos bailan–y los lingams se yerguen–y los dientes son blancos.–Son bellas las hijas de la Tierra–y todas darían su rostro y sus pechos y su vientre al espléndido guerrero–pero el hijo se pasea y pasa–No se ha encendido todavía–delante de ninguna virgen–y sus hermanas Morena y Rubia están desoladas–al ver que no encuentra aquella que debe gustarle–entre las hijas de la bella tierra.–Sin embargo es bella la hija de la Tierra.–Su cuerpo ama y su piel canta.–Pero dónde está aquella que espera el Hijo–Y el espléndido guerrero desaparece.–Lleva su desencanto–por las soledades–y piensa abandonar esta tierra–y he aquí que se eleva–y se detiene viendo una virgen dorada–que jugaba con el mar.–Y se vuelve hacia sus hermanas Rubia y Morena–y les dice hela aquí.–Mis hermanas esta bella mortal no me ha mirado.–Vuelvo a la cumbre del Monte Rosa.–Decidle que vuestro hermano–un buen guerrero–quiere tomarla por mujer.–Tratad de convencerla–y cuando haya dicho que sí–llamadme mis hermanas y estaré aquí–Y las diosas–como dos vírgenes–con la piel y el traje del país–sonríen claramente a la bañista.–Cuán bella eres, bella bañista–cuán jubilosas son tus piernas–cuán feliz es tu rostro.–En verdad hija del hombre–podrías ser hija de los dioses.–Nuestro hermano te desea–somos del país vecino.–No sois del país vecino–dice la bella boca de la bañista–pero los árboles son verdes–y el gran cielo es azul.–Si vuestro hermano es fuerte como sois bellas–que venga–y soy su esposa.–Hermano, gritan en sus corazones–Rubia y Morena, sus hermanas–y llega en seguida a la tierra–y el bello guerrero desconocido–alza en sus brazos a la bañista que ríe–desnuda.–El hijo está hace tiempo en la tierra–ha envejecido como un hombre–junto a Blancura su mujer–y he aquí la muerte que impide al bello guerrero levantarse.–Y he aquí su cráneo sagrado.–Mas el hijo del Poeta, el Padre–retorna al primer cielo–He aquí por qué en vuestra tierra–el cielo es siempre azul–siempre verdes los árboles–siempre blancas las sendas.–Y por qué todo el año–los cuerpos tienen a sus pies una sombra violeta.–Pues el hijo del Poeta–es yerno de vuestra tierra–y numen de la luz.

Pierre Albert-Birot

[*] *Grecia*, Sevilla, Año 3, N° 41, 29 de febrero de 1920.

LÍRICA AUSTRÍACA DE HOY

Traducción de Jorge Luis Borges

VELUT CANES

… y cuando retornaban los soldados–de las trincheras miserables,–donde gimen los nervios descubiertos–y los aceros fálicos fulgen contra las albas desnudas,–unos buscaban la mujer, los hijos–los sitios familiares,–buscaban muchedumbres, ebrias luces y festines de alcohol–y las alcobas donde rojas arden–las lámparas votivas de los besos–y los parajes donde rondan rameras para saciar el hambre de la hombría.

Muchos durante la redención transitoria–querían llevar trofeos de recuerdos a las trincheras miserables.–(los detalles tan chicos y tan grandes:–la luminosa curva de un brazo–las flores que empapelan un cuartujo–y desgarrones de acerado azul en torvos horizontes–y palabras, fragancias e inflexiones…)–pero otros,–solitarios,–desnudos de esperanza y destrozados–con almas llenas de suicidio y demencia–erraban como perros por las calles–y hablaban en voz baja con los astros–y hablaban en voz baja con los canes…

SIMÓN JICHLINSKI[16]

[*] *Grecia*, Sevilla, Año 3, N° 42, 20 de marzo de 1920.

MOTIVOS DEL ESPACIO Y DEL TIEMPO
(1916-19)

Soñé
La gran nave de hierro atravesaba el mar. Vivía el viento.
Desde la proa yo veía la crucifixión del sol y el oleaje
púrpura…
Y al soñar yo pensé: —Éste es un sueño
Y este gran mar y este cielo de doloroso azul y este viento viril
y cada matiz y cada contraste de la luz y de la sombra
Ya los sentí una vez, años ha
—Al surcar el Atlántico—
Y desfilaron ante mí y fueron un trozo de mí y hoy por un instante:
retornan a mí.
Yo le dije adiós a mi amigo
(quién sabe si otra vez lo veré o si nunca se encontrarán nuestras sendas).
Fuimos por la lenta ciudad
y nos sentamos en un banco, bajo la susurrada bendición de los
árboles
… Era pesado el cielo de la siesta
y las casas burguesas dormían ciegas, con cicatrizadas persianas,
y un perro nómada pasó y unos chicos jugaban
y era pesada la espera…
Todo era tan pueril! En una casa, algún mal piano
rezongaba melodías sentimentales y plebeyas.
La próxima separación tendía, como un cristal entre nosotros,
y a lo lejos un tranvía quejumbroso y chirriante parecía irrisorio
y eso que era amarillo como el sol!
Y aunque yo quería sinceramente a mi compañero
y proclamaban nuestros labios sus falsedades afectuosas,
en verdad el uno para el otro ya éramos extraños
y a veces nos mirábamos casi hostiles.

… y las escasas noches que estuvieron llenas de auroras.
Le vi tuberculoso, deshojado,
el alma llena de suicidio,
el alma oscura como la cicatriz de una herida.
Le vi pronto a morir
y sentí envidia.

Anoche
cuando salí con esos dos amigos a la calleja desigual e indecisa que
salpica jirones de luz azulada o amarillenta
sentí en mí una gran calma y un gran goce
y una verdad que era harto alta
para encerrarla en cárcel de palabras.
Y durmió esa noche a mi lado,
y al despertarme la encontré conmigo y me acompaña desde entonces;
(hoy no he sentido envidia alguna
ante una carta que es clarín de una felicidad vedada y ajena)
Está tan grande en mi alma
tal el instante en que brilló como un fastuoso y estival mediodía
en la noche humilde y desnuda.
E ignoro aún si es el lictor de mi victoria
o de mi definitiva derrota.

A mi retorno,
no iré en seguida hacia las gentes que amo.

Caminaré a la sombra de los rugosos muros altos y antiguos
y saciaré mis manos en la taza colmada de la fuente
y arrancaré una brizna de hierba y sentiré su gusto primaveral
en mis labios
y aspiraré la noche, plena de
familiares fragancias…
y sabrán las cosas que he vuelto
y habrá en la noche como una fiesta escondida entre las
viejas casas y mi alma.

[*] *Gran Guignol*, Sevilla, Año 1, N° 3, 24 de abril de 1920.

BOSQUEJO CRÍTICO

Traducción del editor

Cada instante de la vida puede
visualizarse en un punto determinado por
la única coordenada del Tiempo y las tres
coordenadas del espacio. Tales puntos
—crisis, encrucijada = capricho de los
novelistas psicológicos— se vuelcan sobre el
resto, mancha de tinta o gloria, y lo modelan.
Dadá protesta contra esta invasión.
Ello está muy bien.
Pero —he aquí la paradoja— el dadaísmo
(descuido, mueca clownesca, imprevisto)
representa él también una agresión. Énfasis
de los estados de ánimo de algunos bípedos.
Un estilo. Una trampa. Como el kantismo
o el hedonismo.
Del problema de la vida, con tantas
formas como ecuaciones individuales
ninguna fórmula (ni siquiera la del nihilismo)
podría satisfacer todos los casos
o, en otra secuencia verbal, = la reglamentaria
intuición no es intuitiva.
Pero, oh la alegría solar y popular
y cotidiana del dadaísmo sin dadá!
Esto desde el punto de vista lógico. Desde el punto
de vista individual, extiendo mis manos llenas
de aplausos a Tzara, Picabia y
otros cómplices.

ESQUISSE CRITIQUE

Texto original

Chaque instant de la vie peut se
visualiser dans un point déterminé par
l'unique coordonnée du Temps et les trois
coordonnées des dimensions. Tels de ces
points — crise, carrefour = marotte des
romanciers psychologiques — se déversent sur le
reste, tache d'encre ou gloire, et le modèlent.
Dada[I] proteste contre cette invasion.
Cela est fort bien.
Mais —et voici le paradoxe— le dadaïsme
(insouciance, grimace clownesque, imprévu)
représente lui aussi une agression. Enflure
des états d'âme de quelques bipèdes.
Un style. Une cage. Comme le kantisme
ou l'hédonisme.
Le problème de la vie, ayant autant de
formes qu'il y a d'équations individuelles
aucune formule (pas même celle du nihilisme)
ne saurait satisfaire à tous les cas
ou, dans une autre suite verbale, = la réglementaire
intuition n'est pas intuitive.
Mais, oh la joie solaire et populaire et quoti-
dienne du dadaïsme sans dada!
Ceci du point de vue logique. Au point de
vue individuel, je lance mes mains remplies
d'applaudissements vers Tzara, Picabia et
autres complices.

* *Correspondencia.* Poema manuscrito. Pertenece a la Colección Tzara. Se conserva en el Fondo Doucet de la Biblioteca Sainte Geneviève de París. Dataría de 1920.[II]

Publicado en:

La Pléiade, 1993, pág. 842, con el título "Esquisse critique pour 'Dadaglobe'", de donde lo reproducimos.[III]

CARTA COLECTIVA CON UN TEXTO DE ESCRITURA AUTOMÁTICA

Traducción del editor

Café Colonial

¡Admirado colega!

Con nuestra adhesión
alegre a Dadá le enviamos
desde este estridente café el siguiente
poema colectivo para Cannibale

mesa de noche, hagan juego señores
YY maldito Charlie rayos X
Whisky sicalíptico 69
¡Eh Carballeira! Films Himen
8 hace 16 peines 606
A.E.I.O.U. Belmonte con
galletitas sí quiero ponerte
en film 1 hora y 20
pellizcame los charcos bajan más
que el subterráneo.
media verónica el francés perdió su gallo
ja ja ja veneno jazz-band.
pequeñas inglesas.
Acepte nuestro atlético
apretón de manos.

Montes *Luque* *Borges* *Garfias*
Torres *Correa* *Walton*

Le rogamos que nos envíe los números a

Pedro Garfias	*Ateneo*	*Madrid*
Eugenio Montes	*Ateneo*	*Madrid*
Jorge Luis Borges	*Poste restante*	*Madrid*
E. Correa Calderón	*S. Isabel 15*	*Madrid*
Tomás Luque	*Mendizabal 56*	*Madrid*
L. Walton	*Jesus College*	*Oxford*
Guillermo de Torre	*Ateneo*	*Madrid*

LETTRE COLLECTIVE AVEC UN TEXTE D'ÉCRITURE AUTOMATIQUE

Texto original

Café Colonial[I]

Admiré confrère!

Avec notre adhésion
joyeuse à Dada nous vous envoyons
de ce strident café le suivant
poème collectif pour Cannibale [II]

table de nuit. faites vos jeux messieurs
YY Charlot foutu rayons X
Whisky godemiche 69
¡Ey carballeira![III] Himen Films
8 ça fait 16 peignes 606
A.E.I.O.U. Belmonte[IV] avec
biscuits oui je veux te mettre
en film 1 heure 20
pince-moi les mares baissent plus
que le métro.
media verónica French lost his cock
ja ja ja jazz-band poison.
petites anglaises.
Agréez nos athletiques
poignées de mains.

Montes Luque Borges Garfias
Torres Correa Walton

Nous vous prions d'envoyer les numéros à

Pedro Garfias	Ateneo	Madrid
Eugenio Montes	Ateneo	Madrid
Jorge Luis Borges	Poste restante	Madrid
E. Correa Calderón	S. Isabel 15	Madrid
Tomás Luque	Mendizabal 56	Madrid
L. Walton	Jesus College	Oxford
Guillermo de Torre	Ateneo	Madrid

[*] *Correspondencia.* Carta manuscrita. Pertenece a la Colección Tzara. Se conserva en el Fondo Doucet de la Biblioteca Sainte Geneviève de París. Dataría de 1920.
Publicado en:
La Pléiade, 1993, págs. 1712 y 1713, de donde la reproducimos.

PEDRO LUIS EN MARTIGNY[17]

Verdioscuro el paisaje tiene algo de tarjeta
Postal. Y los pinares nos escancian su gesto
De sumisión serena. Parece una careta
El sol que despintó la lluvia. Pero esto

Es cosa cotidiana: Largos cielos norteños
En el valle sufrido derramando sus mares
Han empapado el alma humilde de los leños
Y la de las casitas absurdas. Los pinares

Rompe de pronto un hombre. El paisaje se achica
Se borran las montañas, se desmorona el cielo.
Como un gran campanario su corazón repica.

Es Pedro-Luis de Gálvez, rufián y caballero
Que viene con la frente fulgente como mica
Y con las manos plenas de poemas de acero.

* *Correspondencia.* Poema manuscrito en una carta de Borges a Abramowicz. (*Colección Eduardo F. Costantini*.) Dataría de 1920. Publicado en:
Écriture 28, Lausanne, Printemps 1987 (de donde lo transcribimos), por Daniel Mayer.[18]

TRINCHERA[19]

Angustia
En lo altísimo una montaña camina
Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja
El fatalismo unce las almas de aquellos
que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche
Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales
El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan
El silencio aúlla en los horizontes hundidos.

* *Grecia*,[20] Madrid, Año 3, N° 43, 1 de junio de 1920.
Y además en:
Rythmes rouges, con el título “Tranchée”. Pléiade, 1993, pág. 37.

HERMANOS

Crucificados en el tiempo
callábamos a lo largo de los ponientes gastados
que nos miraban con sus viejos ojos de ofidio,
y nuestros labios eran cicatrices.
Quién desgarró el conjuro.

Asombrada de azul
el alma destechó a los astros la casa
y nuestros corazones fueron guitarras de mil cuerdas
que se desangran hoy
en la otra herida
de sombras y planetas.

[*] *Grecia*, Madrid, Año 3, N° 45, 1 de julio de 1920.

SEÑAL

A Maurice Claude[21]

Cuántas noches maduras
se desgajaron sobre nuestras frentes hermano
Fuimos abriendo como ramas las calles
Nuestras risas rodando se rompieron
frescos juguetes en los cristales del fondo
Tus manos beben el cercano silencio
Las melopeas
El piano late como un torrente enyugado
Tus manos arden en la luz de los sones
Alguien
junto al farol decapitado
ha de ceñirnos un collar de estepas

[*] *Grecia*, Madrid, Año 3, N° 46, 15 de julio de 1920.

LÍRICA EXPRESIONISTA: SÍNTESIS[22]

Nota y traducción de Jorge Luis Borges

La palabra *expresionismo* —tan cenital o tan brumosa como cualquier otra palabra— la difundió en 1914 Paul Fechter para signar el movimiento literario dramático pictórico y escultórico que, irradiando de Alemania y de Austria (dos de los principales precursores del expresionismo lírico, Rainer María Rilke y Jorge Trakl, fueron austríacos…), se pluraliza hoy en tierras escandinavas y en Zurich.

Si quisiéramos definirlo —y no ignoro lo carcelarias que suelen ser estas definiciones— diríamos que es la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultra-realidad espiritual. Diríamos que el expresionismo (con los demás impulsos paralelos que accionan bajo distintas latitudes) no es otra cosa en última exégesis que el arte *subrayado*…

Su fuente la constituye esa visión ciclópea y atlética del pluriverso que ritmara Walt Whitman (partiendo a su vez de Fichte y de Hegel).

Las ramificaciones occidentalistas de esta visión hallaron principalmente reflejo en las hímnicas estrofas de Stadler y fueron posibles en Alemania hasta el 14, cuando gritó la guerra. Ante aquel derrumbamiento de un mundo, el occidentalismo con sus corolarios optimistas, púgiles y sensuales se vino abajo, o debió al menos transformarse hondamente. Los jóvenes poetas de Alemania se encontraron frente a una crisis decisiva de su mentalidad. Ser occidentalista significaba aplaudir la sociedad industrializada, culpable de la guerra; significaba la claudicación del espíritu ante los barrotes temporales y espaciales que eran su cárcel. La realidad tangible sólo ofrecía una demencia dolorosa y absurda. Urgía superarla, vencerla, visualizarla de manera nueva… Y fruteció el expresionismo.

A despecho de algunas componendas y pragmatismos más o menos hipócritas, el cambio se operó. El expresionismo tomó ese carácter dostoievskiano, utópico, místico y maximalista a la vez que aún tiene. Así vemos a la revista *Die Aktion* —que con *Der Sturm* es una de las lámparas del renacimiento literario tudesco— ejercer una influencia paralelamente anarquizante sobre los dos opuestos sectores de la estética y la cuestión social…

Detrás del frente

Nos morimos en la soledad
Los ojos cansados beben en la calma el desierto
a lo largo del camino se detiene en las cruces
Vientos traen los gritos de la batalla
en el oriente antorchas
pétreas son nuestras manos
y nuestras almas llevan un milagro
Mujeres y hogar se hunden
Crepúsculo

Esperanza

Primavera mansa me cuelga del corazón
Florece
y hace dormir púdicamente las horas
el valle lanza sombras tranquilas
Luego
mana fatiga de las jóvenes ramas
y yemas que frutecidas mueren son bálsamo
El alma asiente
y ríe como un viejo

Kurt Heynicke
(De *Der Sturm*)

De palacio en palacio
se transforma la reluciente sangre de los colores
Por las grutas de las líneas
todas las máscaras humanas relampaguean
Los sonidos se divinizan hasta un susurro
desde donde lenguas innumerables nos hablan
Ruge vibrando en la tormenta la sangre
y resuena en la soledad que murmura
Los negros jardines de los olores se abren
amplificándose hasta copas inasequibles
que luego se derraman en nuevas copas
minadas por una fuerza espiral
El aroma de los bosques se disuelve en los labios
Derretirse de la comida que hace hinchar nuestras venas
Carne de los frutos y fruta de la carne
y vinos que pesados en la sangre maduran
El calor nos mece Felicidad del tacto
Sol cavidad agua convexidad
Sabemos los caminos del amor el festín fabuloso
Inagotable se nos antoja Y sin embargo está contado todo

WILHELM KLEMM
(De *Die Aktion*)

* *Grecia*, Madrid, Año 3, N° 47, 1 de agosto de 1920.[23]

POÈME[24]

Traducción de Jorge Luis Borges

L'encensoir du néant
consommait un vaste holocauste
sans idole et sans rite
Ils me laissèrent si seul
toutes les heures dans les mains
comme des jouets cassés.
Sans rencontrer un nid
mes cris revinrent transis et moi
J'ai suivi le silence

JACOBO SUREDA[25]

* *Correspondencia.* Poema manuscrito en francés. En una carta enviada a Maurice Abramowicz. [Septiembre] 1920. *Colección Eduardo F. Costantini*.

RUSIA[26]

La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje
con gallardetes de hurras
mediodías estallan en los ojos
Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres
y el sol crucificado en los ponientes
se pluraliza en la vocinglería
de las torres del Kreml.; [sic]
El mar vendrá nadando a esos ejércitos
que envolverán sus torsos
en todas las praderas del continente
En el cuerno salvaje de un arco iris
clamaremos su gesta
bayonetas
que portan en la punta las mañanas

[*] *Poema autógrafo*. Publicado en el número del *Cahier de L'Herne*, dedicado a Borges, París, 1964 (de donde lo reproducimos). Dataría de 1920.

Y además en: Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia,* Madrid, Caro Raggio, 1925.
Índice de la nueva poesía americana, Buenos Aires, El Inca, 1926, con variantes.
Metrópolis, Buenos Aires, N° 3, primera quincena de junio, 1931.
Rythmes rouges, con el título "Russie". Pléiade, 1993, pág. 37.

RUSIA

La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje con gallardetes de hurras: mediodías estallan en los ojos. Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres y el sol crucificado en los ponientes se pluraliza en la vocinglería de las torres del Kreml.; [sic]. El mar vendrá nadando a esos ejércitos que envolverán sus torsos en todas las praderas del continente. En el cuerno salvaje de un arco iris clamaremos su gesta bayonetas que portan en la punta las mañanas.

[*] *Grecia*,[27] Madrid, Año 3, N° 48, 1 de septiembre de 1920.

INSOMNIO

Resulta legendariamente chica y lejana aquella etapa donde los reloes vertieron la media noche absoluta.
Estos seis muros estrechos llenos de eternidad estrecha me ahogan.
Y en el cráneo sigue vibrando esta lamentable llama de alcohol que
no quiere apagarse.
Que no puede apagarse.
Reducción al absurdo del problema de la inmortalidad del espíritu.
Me he desangrado en demasiados ponientes.
La ventana sintetiza el gesto solitario del farol.
Apergaminado y plausible film cinemático.
La ventana imanta todas las ojeadas inquietas.
Cómo me ahorcan las cuerdas del horizonte.
¿Llueve? ¿Qué morfina inyectarán a las calles esas agujas?
No.
Son girones [sic] vagos de siglos que gotean isócronos del cielo raso.
Es la letanía lenta de la sangre.
Son los dientes de la obscuridad que roen las paredes.
Bajo los párpados ondean y se apagan nuevamente las tempestades
rotas.
Los días son todos de papel azul bien cortaditos por la misma tijera
sobre el agujero inexistente del Cosmos.
El recuerdo enciende una lámpara:
Otra vez arrastramos con nosotros esa calle que la ropa tendida embanderó tan jubilosamente.
Muy lejos se hundió el frondoso piano del tupí.
El sol ventilador vertiginoso tumba los caserones.
Al vernos navegar tan espirales se ríen a carcajadas las puertas.
Pedro-Luis me confía: —Yo soy un hombre bueno, Jorge.
Tú eres un hombre bueno, Jorge…Ya se nos pasará tomando una tacita de café.
Los ojos estallan cuando los golpean las aspas del sol.

¿Qué hangar cobijará definitivamente las emociones?
Sin duda existe un plano ultra-espacial donde todas ellas son formas
de una fuerza utilizable y sujeta.
Como el agua y la electricidad en este plano.
Ira. Anarquismo. Hambre sexual.
Artificio para hacernos vibrar mágicamente.
Ninguna piedra rompe la noche.
Ninguna mano aviva las cenizas del incendio de todos los estandartes.

[*] *Grecia*, Madrid, Año 3, N° 49, 15 de septiembre de 1920.

POEMA[28]

La estrella
que huyó de tu garganta madura
no es más que un eco del formidable poema.
Alguien lo ritma
en la orquesta monstruosa de tus nervios.
Alguien lo escribe
sobre la tela gris de tus días
y en el sopor de las alcobas pesadas
dolorosa, pueril absurdamente.
Apenas dibujado el último rasgo
hace jirones de la obra
y su desnuda noche
en el obaje [sic] del silencio reposa.
Cajita negra para el violín que se ha roto.[29]

Valldemosa 25 1920

* *Baleares,* Palma, Año IV, N° 121, 15 de septiembre de 1920.
Y además en:
Rythmes rouges, Pléiade, 1993, pág. 40, con el título "Poème", donde lleva como subtítulo: *Pour réciter avec un accent russe…*

ANTOLOGÍA EXPRESIONISTA

Notas y traducción de Jorge Luis Borges

El arranque

Ya una vez las trompetas desgarraron en sangre mi corazón impaciente.
Hasta que éste, saltando como un potro, tascó furioso el freno.
En ese tiempo los tambores llamaron al asalto en todos los senderos
Y la música de la lluvia de balas fue para nosotros la más magnífica del universo.
Luego de pronto se detuvo la vida. Entre árboles viejos manaron las carreteras.
Nos seducían alcobas. Era dulce detenerse y perderse,
Desnudar la realidad al cuerpo como de un uniforme polvoriento
Y ahogarse en los tapices suaves de las horas de sueños.
Pero una mañana el eco de señales arremetió la niebla,
Silbando cual un sable. Como cuando en la obscuridad de pronto luces chorrean,
Como cuando en el vivac de mañana irradian las trompetas
Y los soldados cantan y ensillan los caballos y levantan las tiendas.
Yo me vi empujado en las filas que asaltan mañaneras —fuego sobre los yelmos y cornetas—.
Adelante, la lucha en la mirada y en la sangre, la rienda suelta…
Tal vez aquella noche nos acariciarían marchas triunfales
Tal vez en cualquier parte yaceríamos tendidos entre cadáveres
Pero antes del tumulto y antes de hundirnos
Nuestros ojos, borrachos de tierra y sol ardiente, se saciarían.

Ernst Stadler, 1912

(Por el oleaje de sus himnos, por su entusiasmo ante las polifonías occidentales, Stadler es —con Rilke, Trakl y Jorge Heym— un precursor de los expresionistas. Cálido y convencido. Bueno, de esa bondad ecuánime que al anochecer tienen los árboles y las fuentes. No sé qué faz romántica y rezagada en la fisonomía de su espíritu le hizo germanizar los poemas pueblerinos de Francis Jammes [sic]. El 14 —en su arbitrario y trágico rol de teniente de artillería— le ultimó una bala francesa.)

Lusitania

Las torres de agua cierran al despeñarse una boca.
Atravesadas manipulan las lanchas.
Marineros berreantes gotean de los mástiles.

Escarabajos sacudidos.

Balidos de sirenas.
Radiante de luna se hunde la cortesana
Agujereada por la virilidad del torpedo.
Hierven las olas. Úlceras.
Plantas del mar untan las caderas de tablas.

… ¡Lusitania! Palacio en los abismos flameado
Abigarrado, con jardines chorreantes–¡con antorchas!
Tu claro cuerpo dislocado por delirantes infiernos
(… hasta que una caricia te despierte…)
Ya lame el bajo azul el gallardete
y sirenas–¡las sirenas resuenan!
Viscosidad de arco iris tus despojos devienen.

¡Oh, te levantas! Por los océanos vuela

Tu aliento. Una columna fresca es la mañana
que tú despiertas… Hímnicamente te meces,
Pez, ¡símbolo de las humanidades resurrectas!

JOHANNES R. BECHER
(De *An Europa*, 1916)

(Johannes R. Becher. El más alto poeta de Alemania y uno de los poetas cúspides de la épica pluricorde europea. Crucificado sobre el mutilado torso de Europa supo ritmar, en sus himnarios plenos de oceánicas resonancias, la gesta de la guerra y la revolución, de la agonía y del resurgimiento. Compañero de Liebknecht. Desde las barricadas de Berlín nos tiende sus poemas: puentes elásticos de acero que iluminan las máximas banderas de las metáforas.)

ARRULLO

En la honda fuente de tus ojos solloza una canción de la tierra.
Mi madre canta en la tumba.
La cruz de madera de mi madre florece en la verdura.
Del rostro de tu voz se mece un eco en mi alma.
En el aliento de tu regazo acuesto el crepúsculo
y la noche florece de su seno.
Mi madre se ha despertado en la tumba.

INSTANTE

Mi corazón alza la mano.
Muchos jardines florecen.
Una mirada cae de tus ojos
Y la bebe mi alma.
Un violín.
Canto yo–¿cantas tú?
Sonamos juntos
Hacia nosotros florecen todas las rosas.

KURT HEYNICKE
(Del libro *Los violines de Dios*)

CIUDAD

Sigue el ramaje de los vientos. Las aristas
De las esquinas van empujando las calles
Curvas de luz ondeante deslumbran
Espejadas por el brillo redondo de los lugares
¡Voltea el colorismo! Desata la madeja
De los valles cansados. Hambriento queda
Siempre algo eternamente igual en los deseos
Que se empujan hasta devenir polvorientos.
Ya cada frente se revuelve en la red
De las frentes pulidas. Ya huye el movimiento
Por los canales de follaje, matando aquellas
Líneas entrelazadas que se pegan al cielo.

WERNER HAHN
(De *Die Aktion*, 1918)

NOCHE EN EL CRÁTER

Nube, cráneo sin mandíbula inferior, alisa el campo carcomido de cráteres.

En el molusco grieta se vuelve lívida la arrugada perla enfermo rostro
Y resbala del cordón roto. Frente que aún me tiene por ambas manos atado.
Siempre flanqueado de infinito, bostezan en mi costado las heridas de lanza.
Ante los ojos los malos presentimientos nerviosos de fuego a ras de
tierra, como llamas de alcohol,
un exorcismo, para no sostenernos mucho tiempo en este heroico paisaje.
Junto a las ruinas de betún y cemento, bloques erráticos 1916-17,
y escarpadas esferitas de luz, desesperado contraexorcismo.
Las granadas de gas estallan como un intestino pinchado,
Las proboscis de las caretas limitan su horizonte al mínimum de existencia.
Alrededor del yelmo de acero el ventilador viento sopla
tras de buscar inútilmente susurros en las forestas;
aquí el lecho primordial de raíces ya no mece la tierra,
sino la detonación de las minas, el final de la trayectoria de terribles cometas,
Encuentros calculados en no sé qué angustiosa astronomía,
bajo las frentes rizadas como cinc rígido.
Las granadas de mano se arrojan por la borda.
Al amanecer surge como en alta mar un cadáver
Color de plata o agua. Para nosotros —cual un amuleto— íntimo e inmediato.

ALFRED VAGTS
(De *Die Aktion,* 1918)

EL CIELO NOS SOBORNA

El cielo nos soborna
con los ojos algo entornados
Las copas de los álamos
Dicen de la paz y del viento
Hermanas relucientes
Se tienden en la pradera
Sobre las vidriosas máscaras de los bosques
Las riendas del sol cuelgan
Fuego mojado
Arde en la piel verde
Paz del recuerdo
Mana sin tregua
Un arco pardo
Lentamente vuelve
Lo toma el puente
Antes que la tarde azul aparezca.

WILHELM KLEMM
(De *Die Aktion,* 1918)

LUCHA DE AMOR

La voluntad está
Tú huyes y huyes
No tener
No buscar
Yo
No te quiero!
La voluntad está
y arranca las paredes
La voluntad está
y tuerce la corriente
La voluntad está
y arruga en sí las leguas
y jadea

ante ti
Ante ti
y odiar
ante ti
y defender
ante ti
e inclinarse
ante ti
y hundirse
pisar
acariciar
maldecir
bendecir
alrededor
de la tierra redonda!
La voluntad está!
En el mismo éxtasis
se apretan nuestras manos
y nuestras lágrimas
ondean
en el mismo torrente
La voluntad está
No tú
No a ti
La voluntad está!
No
Yo!

Encuentro

Tu paso tiembla
Al vernos muere la mirada
El viento
Juega
Cintas pálidas
Tú
Te das vuelta!
El tiempo está cortejando el espacio!

Al pasar

En los astros arde la casa
Mi paso se retiene y tirita.
Mi cerebro duerme en tu seno.
Las dudas me devoran!
Pleno
sombrea tu busto en la ventana
Sin ruido el espionaje me envuelve
Los astros rayan hierro ardiente
Mi corazón,
se carboniza!
La ceniza que lanzó el viento jadeante
se hiela en tu ventana
Los pies siguen arrastrando el fardo vacío!

August Stramm
(Del libro *Du Liebesgedichte,* 1919)

Suave temblor
Manos inclinan fuentes de brillo
Corazones de niños se estremecen
Pliegues de cielo
Estrellas el rocío de la tierra florece
Manos cogen luz vacía
Portan luz
Queman luz
Niños erran sobre mundos
Alas apoyadas al cáliz
Derramadas en el cielo
Lloran mares
Hondo viaje
Hombre
Fulgor resbalan barcas de niños
Luz aislada
Madre plañe tinieblas

POEMAS (*Continuación*)

Luto desola
Sin nombre
Manos hunden ojos
Sin lágrimas
Destruido por los hombres
Cabellera de viento
Palidecer
Abandonado por los hombres
Sin mundo
Luto desola
Luto desola

LOTHAR SCHREYER
(Del *Sturm*, 1919)

(La trayectoria subcutánea y barroca que dibujan los poemas de Lothar Schreyer refleja su actitud de primordial anti-intelectualista y su desdén por toda pirotecnia teorética. Artista —ha dicho Lothar Schreyer— es el visionario que en las visiones sufre el imperativo categórico de modelar las visiones… "No hay arte ético. No hay arte político. No existen leyes en el arte. Cada obra de arte trae consigo su ley… La belleza es un error y un engaño. La obra de arte no es bella ni fea. El gusto o el disgusto no pasan de ser una opinión personal o general sobre la obra de arte… Arte es aquello que no podemos definir. Las susodichas obras de arte [las que admira como tales el siglo] no son revelaciones necesarias de una visión, sino fabricaciones del libre albedrío humano…")

EPITALAMIO

Pájaro rojo
El corazón voló sobre las plazas que esponjaba la noche
Las avenidas sueltas
Colgaron sus hamacas de tus hombros
Púrpura fresca se despeñó por la desnuda ventana
Los espejos bebieron las aureolas
Los ojos fueron una vid trepadora sobre tu torso irradiante
Bajé a tu carne como quien baja a una fuente
Trapecio sensorial estrella honda gimnasia curvilínea
En la culminación los cuerpos fueron dos alas
Yo había olvidado
Que en la tierra existían tantos jardines
Sobre tu cuerpo avión de adolescentes
Volé rompiendo los horizontes felices.

* *Cervantes*,[30] Revista *Hispano-Americana*, Madrid, octubre de 1920.

RÉPLICA[31]

L' Auca de L' Illot,[32] en las páginas de *L' Ignorancia*, ha intentado un artículo[33] explicativo del arte ultraísta. La lógica del señor escoliasta es la siguiente:

1.° Confesando que no ha entendido una sola palabra de los poemas ultraístas que ha leído, se propone ilustrar a los ignorantes sobre el sentido estético de estos mismos poemas.
2.° Declara que los ultraístas son locos, pues escriben cosas que él no abarca.
3.° Acto continuo pide que uno de estos locos le formule su estética, prometiendo en este caso rectificarse y declararse una verdadera nulidad.

Es decir, el señor desea ser anulado por un loco. Yo —que soy uno de esos locos que reclama el señor— voy a anularle.

Veamos la situación actual. Los literatos nos brindan el deplorable espectáculo de una cuadrilla de gimnastas ejecutando, con mayor o menor virtuosidad, la serie de trucos consagrados por el tiempo como más aptos para impresionar a su público. Estos trucos (antítesis, frases de relumbrón, quincallería verbal…) son asumibles en cualquier retórica, y es hora de olvidarlos. Por eso, nosotros los ultraístas, convencidos de que lo único importante es la emoción desechamos todo lo arquitectónico, es decir todo lo ficticio que se disfraza de belleza, y buscamos inéditas trayectorias. Despreciamos el lenocinio espiritual de aquellos poetas que ostentan su melancolía como un pordiosero ostenta una llaga, y la ecolalia de aquellos que trafican con las sempiternas baratijas de luna pálida, suspiros, ayes lastimeros, risa cristalina, dolor amargo…

Nuestro arte no es individualista. Nuestro arte no es autobiográfico. Nosotros no queremos reflejar la realidad tangible. Nos elevamos sobre ella hacia otra realidad del espíritu, siempre evolucionando: como ya demostró el poeta de vanguardia Jacobo Sureda.

He aquí pues el resumen de nuestra estética que se afirma audazmente en la revista *Grecia*, que integramos: Vando-Villar, del Valle, Garfias, Cansinos Assens, Cubero, López-Parra, Diego, Comet, Rivas-Panedas, Claude, Gómez de la Serna, Heynicke, Torre, Salvat-Papasseit, Buendía, Luque…, con la adhesión de Gabriel Alomar, de D. Ramón del Valle Inclán, de Antonio Machado, y, en Italia, de F. T. Marinetti.

Palma, 14-X-920

* *Última Hora*, Palma, 19 de octubre de 1920.[34]

LÍRICA EXPRESIONISTA:
WILHELM KLEMM[35]

Nota y traducción de Jorge Luis Borges

Efigie prefacial

Durante la lucha dubitativa del Marne, un hombre que ceñía el uniforme gris de los ejércitos imperiales creó un poema, donde resaltan las siguientes líneas:

"La hierba brilla como un metal verde. La batería eleva su voz de león. Una y dos veces. Mi corazón es amplio cual Alemania y Francia reunidas…".

Este suceso —no inscrito por los historiógrafos y plasmable en fáciles exaltaciones de oratoria maximalista o cristiana— nos revela el cimental whitmanismo que subrayaba entonces a Klemm. Ahora —ya evadido de la madeja carcelaria guerrera y aplaudida su obra poemática por la crítica de más agudos anteojos— esta actitud no impera totalmente en sus versos. Wilhelm Klemm[36] es hoy el poeta que diversifica los ángulos de visión, que refracta los datos sensoriales y prismatiza carnavalescamente esa realidad que la ideología naturalista venera y que apenas ocupa un punto momentáneo y finito en la plana cuadriculada donde se atraviesan tiempo y espacio. Su mirada perfora el mundo real, y en su hiperestesia creatriz opone al traumatismo de los sufrimientos la visión goyesca y barroca de otro kosmos absurdo, de trayectoria fija por los rieles de un férreo fatalismo y delirantemente pleno de aquel método que traza las complejas espirales de la locura. (Ya Guillermo Shakespeare lo dijo.)

Aunque no es de aquellos poetas que siembran sus escritos de notaciones cromáticas hasta hacernos dudar de su memoria y de la exactitud de tantos oportunos matices, hay un personalísimo colorismo en sus versos. De la paleta verbal le gusta elegir el adjetivo "negro", que une siempre a substantivos frescos y limpios, escamoteándole así su carácter enlutado y adusto y dándole un valor luminoso, semejante al de un cristal ahumado:

Los negros jardines de los olores se abren…
Un negro arco iris atraviesa diagonalmente el cielo…

La Ascensión[37]

Él se apretó el cinturón hasta que le ciñó estrechamente.
Su armazón desnuda de huesos crujió. En el costado la herida.
Tosió baba sangrienta. Flameó sobre su martirizado cabello.
Una corona de espinas de luz. Y los perros siempre curiosos
Los discípulos husmeaban en torno. Golpeó como un gong su pecho.
Gesticuló con los brazos, hasta que sus agujereadas aletas
Por segunda vez largamente dispararon gotas de sangre,
Y entonces vino el milagro. El cielo raso del cielo
Se abrió color limón. Un vendaval aulló en las altas trompetas.
Él, sin embargo, ascendió. Metro tras metro en el hueco
Espacio. Los getas palidecieron en profundísimo asombro.
De abajo sólo veían las plantas de sus pies sudorosos.

Extracto

La noche vierte sus viscosas lágrimas negras,
Sobre lechos fabulosos arde nuestra lascivia:
Con una vela en el orificio posterior, un mono ilumina
Desnudos innumerables y alumbramientos terribles.
Cada perro barbudo sufre su monodrama.
La muerte se presenta como ayudante de barbería,
La luna discute de la inmortalidad con una rata,

Ante nosotros pasan copias indescifrablemente chicas.
Progresos ilusorios nos embaucan.
Atravesamos todos los pisos del mundo:
Cuando arribamos al infierno nos repartieron cigarros.
Los canes ladraron himnos religiosos en coro.
Fundadores de religiones saltaron de los pescantes.
A sus pies yacían enormes palomas.
Sobre una inundación de barro y cadáveres
Chisporrotea el poniente amargo de la bancarrota.

WILHELM KLEMM
(Del libro *Traumschutt*, 1920)

[*] *Grecia*,[38] Madrid, Año 3, N° 50, 1 de noviembre de 1920.

MADUREZ

Traducción de Jorge Luis Borges

Los interminables experimentos de la naturaleza
nos persiguen hasta dejarnos totalmente rendidos.
Estudiamos clínica comparada de los mundos
para determinar la colocación de los anos.
En nosotros trabajan máquinas atléticas.
De noche siento hervir un lago en tu oreja.
Las revoluciones fracasan. Somos tiritantes insectos
que viven en el clima de la demencia.
Esto se titula mecánica evolutiva,
combinación de un tal Aristóteles.
Consecuencias asquerosas ocurren.
Desearíamos ser infinitamente animales.

WILHELM KLEMM

* *Correspondencia.* Poema manuscrito. De una carta a Jacobo Sureda, noviembre de 1920.[39] *Colección María Kodama.*

VERTICAL[40]

Ya —presintiendo el obsoletismo del libro como instrumento expresional— Ludwig Rubiner proclamó que el manifiesto constituiría el órgano más acto de nuestros intercambios intelectuales. Ante todo, su forma: esa gran foja abierta como un lecho, con sus alardes de bandera, y sin la humildad falsa del libro que con sus ocho aristas penetra como un ariete en nuestros estantes. Claro que el manifiesto es algo que grita, pero que grita con esa ingenuidad gesticulante y espontánea con que discuten en el cenáculo los compañeros…

Guillermo de Torre, que se empina hoy verticalmente sobre el tablado de su manifiesto, transvasará mañana sus ideaciones a la pantalla cinemática o se alzará, bocinero de sus propios poemas, sobre los zancos de una plataforma. Desde hoy su Manifiesto —cálido, primordial, convencido— posee ante la democracia borrosa del medio ambiente todo el prestigio audaz de una desorbitada faloforia en un pueblo jesuítico.

El estiércol dorado de los caminos es amarillo como el sol que lo estruja.

Éste es el truco de los optimistas.

El sol transfijo en lo vertiginoso es amarillo como el estiércol que estruja.

Éste es el truco de los pesimistas.

Erigir una de estas analogías en dogma, agotar todas las variaciones factibles, disfrazar el arlequín primicial con todos los trapos, plasmar el rostro en una serie de muecas y exhibir una mentalidad disecada al gusto del público, crearse una actitud, en una palabra: he aquí la volición de casi todos los escritores.

Contra esta voluntad de imponer a las fracciones anímicas un denominador común, Torre se alza. Él se proclama creacionista, cubista, expresionista, futurista, dadaísta… Y volando a la vez en tantas pajareras, no se encierra en ninguna y bajo el entusiasmo de su gesta verbal se adivina una gran invectiva subcutánea contra las escuelas, en lo que tienen de carcelario y de uniformizado, en lo que contradicen al instante. Y en su actitud hímnicamente egoísta, literaturiza la jubilosa estela stirneriana —la de aquel hombre que habló de la significación formidable de un grito de alegría sin pensamiento— y arquitecta nuestras orientaciones rebasadoras de las glorias baratas.

* *Reflector*,[41] Arte-Literatura-Crítica, Madrid, Año 1, N° 1, diciembre de 1920.

EL ARTE DE FERNÁNDEZ PEÑA

La pintura —esto es, la transmutación emotiva de la visualidad del mundo externo— tiene ante sí generalmente dos escollos. El primero lo constituye la dificultad de *ver* el universo que rueda por nuestra retina, es decir, de verlo como un hecho nuevo, no abarcable por visión alguna pretérita ni resumible de ecuaciones ya establecidas. El segundo consiste en confundir los medios del arte (ritmos, metros, rimas, en la lírica; dibujo, colorismo, valores, en la pintura) con su pluralidad emocional. Esto da origen a un absurdo concepto estético, al virtuosismo, que tiende a considerar la busca y superación de aspectos difíciles como la culminación más elevada del arte…

Manuel Fernández Peña —este pintor castellano que ha venido a iluminar su paleta en las montañas de Mallorca— ha sabido conjugar ambos riesgos. Si en sus primeros cuadros le vemos preocupado aún con las facetas meramente técnicas de su arte, en los últimos —los mejores— en *El Nocturno*, en *Los huérfanos*, en *Plenilunio*, en *Ante el misterio*, la ecuación pictural se resuelve eficaz y sobriamente, desaparece todo alarde cromático y la emoción viviente y temblorosa, late en el fondo como una lámpara sepulta. La sensación humana del paisaje —del paisaje como estado del alma, que dijo Stendhal— es tal vez lo que mejor sugiere este artista. Las montañas agobiadas bajo desnudos ciclos de inviernos, el molino de Valldemosa dinamizado por el plenilunio de la aureola de guirnaldas marchitas, la estepa que tan maravillosamente rima con los dos huérfanos, llegando a ser algo así como una prolongación de su alma doliente, subrayan mi acerción [sic] anterior.

Estos lienzos estremecidos y emocionados, los admiramos, esperanzados en el total mediodía, que preludió su autor.

[*] *Última Hora*, Palma de Mallorca, miércoles 5 de enero de 1921.

CONTRA CRÍTICA[42]

En el “Correo de Mallorca”, el señor Barceló ha publicado un artículo exegético[43] del arte de Fernández Peña. Sin detenerme a subrayar el antagonismo que existe entre nuestras actitudes frente a la obra del pintor, creo deber rebatir ciertas premisas básicas de su crítica que, a mi juicio, la invalidan totalmente.

El señor Barceló comienza por revelarnos que Femández Peña vive desde hace un año en Valldemosa, *país de ensueño, luz y optimismo*.

Y —tras ese alarde literario que huele a Baedecker o a cartel de cinema— escribe: *A pesar del ambiente que le ha rodeado, nos ofrece una serie de obras completamente opuestas a las que dicho ambiente le pudiera inspirar.* ¡Le pudiera inspirar!

Por lo visto, según la frase citada, basta el conocimiento del medio que rodea al artista para que la crítica determine la obra que éste ha de producir, y —absurdo aún más maravilloso— si, como en el caso presente, la obra no corrobora las afirmaciones hechas *a priori* por ésta, la culpa es del artista. Dicho sea con otras palabras: el señor Barceló cree que es posible dictar a los artistas el arte que éstos han de producir ante determinado espectáculo. Pero, subordinado todo así al medio, ¿qué deja nuestro crítico a la idiosincracia [sic] individual de cada uno? ¿Cree acaso que en los lienzos del Greco, por ejemplo, todo está determinado por el tipo único de los personajes y por la contextura de los paisajes de Castilla, y nada por el genio del pintor?…

Que el medio ambiente influye en la obra era ya un lugar común en tiempos de Taine; pero que esta influencia sea fatal en su determinismo es una insospechada Atlántida en los dominios del crítico palmesano.

El cual escribe luego: *Sin duda, Peña tenía de antemano su temperamento definido, y su estancia en Mallorca no ha sido suficiente para cambiárselo*.

Aquí, sobran los comentarios. Pues es difícil encontrar el adjetivo definidor de la natalidad [sic] de un crítico para quien resulta un defecto tener temperamento, y cuyo ideal de la personalidad, es que sea una cosa endeble y pasiva, maleable por los medios que atraviesa. Como si lo importante fuese el tema tratado y no el ángulo de visión desde donde el artista —redimido y demiúrgico— atalaya la vida.

[*] *Última Hora*, Palma de Mallorca, jueves 20 de enero de 1921.

HORIZONTES

ROMAN [SIC] ROLLAND,[44]

CLÉRAMBAULT

París, 1920

Hebbel —que con todas sus limitaciones fue un escultor genial del cartón piedra— anhelaba que la humanidad construyese, no ya microscopios, sino–macroscopios. Instrumentos que permitiesen a nuestra retina estrujar las más inabarcables dimensiones…

Yo, íntimamente, desconfío de los hombres de macroscopio, órgano al cual propende Rolland en su última novela. Del alambre de púa de su prosa cuelgan unas sonoras entidades que son la Humanidad, los Precursores, la Fuerza, el Ser Universal… Así, con las mayúsculas enhiestas.

Esto: en lo referente a la forma, el tegumento cortical de un libro, que aunque situado en el extrarradio polémico y sociológico, comentamos ya que a su autor le place suponerse a la cabeza de las adolescencias vanguardistas.

El subtítulo *Histoire d'une Conscience libre pendant la Guerre* nos desnuda la intención propulsora de esta obra donde Rolland —encaramado sobre el par de zancos de su severa profilaxis espiritual en la era de las contaminaciones mayores— nos aconseja la fraternidad de todos los humanos y otros difuminados espejismos. ¿Qué decir de todo eso? Indubitablemente Rolland lleva razón en los postulados que enuncia. (Crimen de la guerra, claudicación servil del individuo ante la canallada comunal, etc…) Pero, indudablemente también, lo que Rolland afirma es muy viejo: lugar común de mitin, sapiencia fácil. Y hay algo teatralmente fútil en el gesto del hombre que teje guirnalditas de papel para los cementerios millonarios.

[*] *Ultra*, Poesía-Crítica-Arte, Madrid, Año 1, N° 1, 27 de enero de 1921.

MAÑANA[45]

A Antonio M. Cubero

Las banderas cantaron sus colores
y el viento es una vara de bambú entre las manos
El mundo crece como un árbol claro
Ebrio como una hélice
el sol toca la diana sobre las azoteas
el sol con sus espuelas desgarra los espejos
Como un naipe mi sombra
ha caído de bruces sobre la carretera
Arriba el cielo vuela
y lo surcan los pájaros como noches errantes
La mañana viene a posarse fresca en mi espalda.

[*] *Ultra*,[46] Madrid, Año 1, N° 1, 27 de enero de 1921.
Y además en:
Rythmes rouges, con el título "Matin". Pléiade, 1993, pág. 36.

ULTRAÍSMO[47]

El señor PIN[48] —seudónimo lamentable que evoca el sonido de la tecla última de un piano y diseña pavorosas perspectivas estéticas— dispara al Ultra desde la "Úl tima Hora" el mínimo escopetazo de un articulito. La primera dificultad que se nos resiste para rebatirle, como desea, es la total carencia —en la estrecha llanura de carcelarios horizontes— de fuerte torre erecta y derrocable: todo es carcomido, viejo y ruinoso.

Hurgando en estas vetusteces encontramos uno de los sillares básicos del razonamiento suicida auto-destructor, que catalogamos. Helo aquí.

Dice el señor PIN que *la mayor característica de los primitivos es la deficiencia*.(PIN es un primitivo.) ¿Cree el señor PIN que la mayor característica de Homero es la deficiencia?

Otro bloque.

Afirma PIN: *El progreso en arte es mejorar y engrandecer lo que existe*. Es decir, simplemente, una restauración hecha por los artistas erigidos por PIN en restauradores. El arte es crear, no restaurar.

Por si no basta sigue afirmando PIN: *El supremo ideal es superar a cuanto existe en marcha ascendente hacia una suprema perfección*. Suprema perfección es cristalización, y cristalización es, PIN, muerte.

Aguardamos esperanzados que el señor PIN en futuras teorizaciones exegéticas, cristalice sus nebulosas.

DAGESMAR[49]

* *Última Hora*, Palma, 3 de febrero de 1921.[50]

ALDEA[51]

Las esquilas reúnen la tristeza dispersa de los crepúsculos. El cielo está vacío.
Lápida de un silencio serio sobre el nihilismo ecuámime de la jornada.
Las fluviales lenguas frescas del viento lamen mis manos y mejillas.
En la barbería el reloj —sexagenario sistemático— sigue jugando al solitario con los minutos.
Ante la hipnosis rectilínea del caserío y curvilínea del camino y los montes, Sureda y yo somos las dos pirámides del pueblo. Culminantes sobre la democracia geométrica y encarrilada.
Apoyadas en la baranda nuestras manos tocan el piano de colores del paisaje.
En la caja del piano está enterrado Wagner. A veces se despierta y canta en la tumba. En la caja del cráneo saltan entonces crímenes crucifixiones golpes de estado pronunciamientos piras fornicios y pluralizados suicidios.
Hasta que nos estruja un flaco silencio sin entorchados ni estandartes.
Los acordes histrionizan las acumuladas angustias.
El acueducto tiende su espinazo polvoriento de sol.
El trasnochador dejó dos palanganas llenas de sueño.
Los badajos ultiman otra jornada.
Los párpados picotean la madeja de viento y polvo.
El Sol que talaron los leñadores rueda a ras de los campos.
Las noches náufragas han tapado el aljibe.
Aguijoneando nuestro insomnio vuelan aureolas de nerviosos insectos.
Los árboles donde se diluye la fiebre del farol son árboles de teatro.
Durante la misa un perro menea la cola.
Incensario cuyo optimismo biológico asciende —único— a esa altitud azul donde reposa Dios y cantan los pajaritos.

[*] *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 2, 10 de febrero de 1921.

MANIFIESTO DEL ULTRA[52]

Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja —más allá de las cárceles espaciales y temporales— su visión personal.

Ésta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza. Todo, hasta arquitectar cada uno de nosotros su creación subjetiva.

Por lo arriba expuesto habrá visto el lector que la orientación ultraica no es, no puede ser nunca patrimonio —como se ha querido suponer— de un sector afanoso de arbitrariedades que encubran malamente su estulticia. Los ultraístas han existido siempre: son los que, adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas. A ellos debemos la existencia de la evolución, que es la *vitalidad de las cosas*. Sin ellos seguiríamos girando en torno a una luz única, como las falenas. El Greco, con respecto a sus demás coetáneos, resultó también ultraísta, y así tantos otros. Nuestro credo audaz y *consciente* es *no tener credo.* Es decir, desechamos las recetas y corsés absurdamente acatados por los espíritus exotéricos. *La creación por la creación,* puede ser nuestro lema. La poesía ultraica tiene tanta cadencia y musicalidad como la secular. Posee igual ternura. Tiene tanta visualidad, y tiene más imaginación. Pero lo que sí modifica es la modalidad estructural. En ese punto radica una de sus más esenciales innovaciones. La sensibilidad, la sentimentalidad son eternamente las mismas. No pretendemos rectificar el alma, ni siquiera la naturaleza. Lo que renovamos son los medios de expresión.

Nuestra ideología iconoclasta, la que dispone a los filisteos en nuestra contra, es precisamente la que nos enaltece. *Toda gran afirmación necesita una gran negación*, como dijo, o se olvidó de decir, el compañero Nietzsche… Nuestros poemas tienen la contextura escueta y decisiva de los marconigramas.

Para esta obra de superación adicionamos nuestro esfuerzo al que realizan las revistas ultraicas *Grecia*, *Cervantes, Reflector* y *Ultra*.

JACOBO SUREDA-FORTUNIO BONANOVA[53]
JUAN ALOMAR-JORGE LUIS BORGES

* *Baleares,* Revista Quincenal Ilustrada, Palma, Año V, N° 131, 15 de febrero de 1921.[54]

CATEDRAL[55]

Las olas de rodillas
los músculos del viento
las torres verticales como goitos [sic]
la catedral colgada de un lucero
la catedral que es una inmensa parva
con espigas de rezos
Lejos
Lejos
los mástiles hilvanan horizontes
y en las playas ingenuas
las olas nuevas cantan los maitines

La catedral es un avión de piedra
que puja por romper las mil amarras
que lo encarcelan
la catedral sonora como un aplauso
o como un beso.

[*] *Baleares,* Palma, Año V, N° 131, 15 de febrero de 1921.
Y además en:
Ultra, Madrid, Año 1, N° 19, 1 de diciembre de 1921, con variantes. Véase pág. 180.

GESTA MAXIMALISTA[56]

Desde los hombros curvos
se arrojaron los rifles como viaductos
Las barricadas que cicatrizan las plazas
vibran nervios desnudos
El cielo se ha crinado de gritos y disparos
Solsticios interiores han quemado los cráneos
Uncida por el largo aterrizaje
la catedral avión de multitudes quiere romper las amarras
y el ejército fresca arboladura
de surtidores-bayonetas pasa
el candelabro de los mil y un falos
Pájaro rojo vuela un estandarte
sobre la hirsuta muchedumbre extática.

[*] *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 3, 20 de febrero de 1921.
Y además en:
Rythmes rouges, con el título "Geste maximaliste". Pléiade, 1993, págs. 37-38.

PRISMAS
(Acordes – Mendicantes – Ciudad – Pueblo)

Amanecen temblando las guitarras
mi alma pajaro oscuro ante su cielo

Ya se murió la lámpara en la urna
más todavía
clama el silencio de las manos
como una herida abierta

Por la noche blindada
vamos abriendo como ramas las calles
En los ciegos aljibes
se habían colmado de suicidio las manos
Las esquilas recogen la tristeza
dispersa de las tardes La luna nueva
es una vocecita allá en el cielo

[*] *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 4, 1 de marzo de 1921.[57]
Y además en:
Rythmes rouges, con el título “Prismes”. Pléiade, 1993, pág. 36.

GUARDIA ROJA[58]

El viento es la bandera que se enreda en las lanzas
La estepa es una inútil copia del alma
De las colas de los caballos cuelga el villorrio incendiado.
La planicie rendida
no acaba de morirse
Durante los combates
el milagro terrible del dolor estiró los instantes
Ya grita el sol
Por el espacio trepan hordas de luces.
En la ciudad lejana
donde los mediodías tañen los tensos viaductos
y de las cruces pende Jesús-Cristo
como un cartel sobre los mundos
se embozarán los hombres
en los torsos desnudos.

* *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 5, 17 de marzo de 1921.[59]
Y además en:
Tableros, Madrid, N° 1, 15 de noviembre de 1921, con variantes. Véase pág. 154.
Rythmes rouges, con el título "Garde rouge". Pléiade, 1993, pág. 38.

TRANVÍAS

Con el fusil al hombro los tranvías
patrullan las avenidas
Prora del imperial bajo el velamen
de cielos de balcones y fachadas

verticales cual gritos

Carteles clamatorios ejecutan
su prestigioso salto mortal desde arriba
Dos estelas estiran el asfalto
y el trolley violinista

va pulsando el pentagrama en la noche
y los flancos desgranan
paletas momentáneas y sonoras.

[*] *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 6, 30 de marzo de 1921.

NORTE

Los carteles borrachos
saltan de las fachadas
y las proras enhiestas de las casas
van talando los años
Los edificios caen sobre mis ojos
Me lapidan los muros
Arrecian muchedumbres
con un motín en los brutales puños
Yo he de romper en mi rodilla
el yugo de la noche que me unce

[*] *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 7, 10 de abril de 1921.

CINGLADURA[60]

A Rivas Panedas[61]

He pulsado el violín de un horizonte
brocal del mundo donde el Sol se macera
El viento esculpe oleaje
La neblina sosiega los ponientes
La noche rueda como un pájaro herido
En mis manos
el mar
viene a apagarse
el mar catedralicio
que iba empotrando agujas y vitrales
La media luna se ha enroscado a un mástil.

* *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 8, 20 de abril de 1921.

DISTANCIA

A Elvira Sureda Montaner[62]

Yo he quemado en mi lámpara el sándalo
de tu haz de palabras
Otra mañana tiembla
en tus manos
Tendidos de rodillas los violines
rezan sus incensarios
Jadeantes lejanías
se disputan
el aduar de un ocaso
La caravana lanza un ebrio lazo
horizonte de hierro
que derriba de bruces las ciudades
y en el prado relinchan los luceros.

[*] *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 9, 30 de abril de 1921.
Y además en:
Rythmes rouges, con el título "Distance". Pléiade, 1993, pág. 39.

ANATOMÍA DE MI “ULTRA”

La estética es el andamiaje de los argumentos edificados *a posteriori* para legitimar los juicios que hace nuestra intuición sobre las manifestaciones de arte. Esto, en lo referente al crítico. En lo que atañe a los artistas, el caso cambia. Puede asumir todas las formas entre aquellos dos polos antagónicos de la mentalidad, que son el polo impresionista y el polo expresionista. En el primero, el individuo se abandona al ambiente; en el segundo, el ambiente es el instrumento del individuo. (De paso, es curioso constatar que los escritores autobiográficos, los que más alarde hacen de su individualidad recia, son en el fondo los más sujetos a las realidades tangibles. Verbigracia, Baroja.) Sólo hay, pues, dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Ambas pueden existir juntas. Así, en la renovación actual literaria —esencialmente expresionista— el futurismo, con su exaltación de la objetividad cinética de nuestro siglo, representa la tendencia pasiva, mansa, de sumisión al medio…

Ya cimentadas estas bases, enunciaré las intenciones de mis esfuerzos líricos.

Yo busco en ellos la *sensación en sí*, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean. Siempre ha sido costumbre de los poetas ejecutar una reversión del proceso emotivo que se había operado en su conciencia; es decir, volver de la emoción a la sensación, y de ésta a los agentes que la causaron. Yo —y nótese bien que hablo de intentos y no de realizaciones colmadas— anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. Un arte que rehuyese lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos o mordaces.

Para esto —como para toda poesía— hay dos imprescindibles medios: el ritmo y la metáfora. El elemento acústico y el elemento luminoso.

El ritmo: no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado.

La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos —espirituales— el camino más breve.

[*] *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 11, 20 de mayo de 1921.

ATARDECER[63]

La vihuela
dormida como un niño en tu regazo

El silencio que vive en los espejos
ha forzado su cárcel

La oscuridad es la sangre
de las cosas heridas

En el poniente pobre
la tarde mutilada
rezó un Avemaría de colores

[*] *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 14, 20 de junio de 1921.
Y además en:
Fervor de Buenos Aires, 1923, con variantes. Es la segunda estrofa del poema "Atardeceres". Véase la primera estrofa en pág. 102.
Índice de la nueva poesía americana, Buenos Aires, El Inca, 1926.[64]
El Litoral, Santa Fe, en *Magazine o Anuario* 1932, publicado el 1 de enero de 1933.

JARDÍN AMOR

Traducción de Jorge Luis Borges

Cuando surges
tu cuerpo un templo claro florece
Mis brazos se hunden como un pueblo que reza
y te levantan del crepúsculo
hasta los astros que alrededor del pecho del Señor
se encadenan

Así en torno al amor tejen guirnaldas nuestras horas
y tus miradas lagos de las tierras del Sur
me emproan hacia tu alma
y me hundo
y te bebo
y encuentro una gota de eternidad en el mar de tu sangre

KURT HEYNICKE

[*] *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 14, 20 de junio de 1921.

FIESTA

A Tomás Luque[65]

Por la mañana suelta
se desperezan miles de banderas
La luz
como una enredadera
pende de las paredes
El viento late
Los edificios enhiestos son estandartes de piedra
Una canción sin música ni versos
de pie sobre mi pecho
ha sacudido el corazón del cielo.

* *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 15, 30 de junio de 1921.

ARRABAL

A Guillermo de Torre, por contraste

El arrabal es el reflejo
de la fatiga del viandante.

Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y caí entre las casas
miedosas y humilladas
juiciosas como ovejas en manadas
encarceladas en manzanas
diferentes e iguales
como si fuesen todas ellas
recuerdos superpuestos barajados
de una sola manzana.
El pastito precario
desesperadamente esperanzado
salpicaba las piedras de la calle
y mis miradas constataron
gesticulante y vano
el cartel del poniente
en su fracaso cotidiano.
Y sentí Buenos Aires
y literaturicé en el fondo del alma
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado.

Buenos Aires

[*] *Cosmópolis*, Madrid, N° 32, agosto de 1921.
Y además en:
Fervor de Buenos Aires, 1923, con variantes.

CRÍTICA DEL PAISAJE

El paisaje del campo es la retórica. Es decir, las reacciones del individuo ante la madeja visual y acústica que lo integra han sido ya delimitadas. Hasta hoy —1921— ninguna reacción nueva se ha sumado a la totalidad de reacciones ya conocidas: actitud lacrimosa, actitud panteísta, actitud estoica y antitética entre el —supuesto— lujo ciudadano y el escueto franciscanismo de la visión rural. (Apuntemos de paso cómo el mismo fray Luis de León, tan verdadero, tan arrebujado en la vida campestre, escamotea muchas veces el paisaje que lo ciñe y le concede únicamente un valor de contrapeso espiritual, de sordina o cilicio contra los incentivos de la vida ambiciosa. Y cómo el oro, el jaspe, los techos artesonados y demás prestigiosas zarandajas que anatematiza, le sirven para decorar sus poemas…)

Ir a admirar adrede el paisaje es paralelizarnos con los salvajes de la cultura, con esos indios blancos que desfilan en piaras militarizadas por los museos y se quedan con los ojos arrodillados ante cualquier lienzo garantido por una firma sólida, y no saben muy bien si están ebrios de admiración o si esa misma voluntad de entusiasmo les ha inhibido la facultad de admirarse.

Desconfiemos de su indecencia emocional.

Desconfiemos de las reacciones organizadas, de las emociones previstas y de las actitudes de recluta en que se plasman los espíritus amaestrados. El Arte —comprendido, como ellos lo comprenden, con A mayúscula— es una falsedad, es una cosa que en lugar de enriquecer la vida la estruja y empobrece.

El paisaje —como todas las cosas en sí— no es absolutamente nada. La palabra *paisaje* es la condecoración verbal que otorgamos a la visualidad que nos rodea, cuando ésta nos ha untado con cualquier barniz conocido de la literatura. Desgraciadamente no hay gran acervo de barnices. El ruiseñor que se derrama entero en el quietismo de la selva nos sugiere, con una regularidad geometral, los instantes del *Intermedio Lírico*, y el tren que opera la bisección de la planicie mansa, espolea inevitablemente en nosotros los recuerdos de dos visiones literarias ya trasnochadas: la del naturalismo (nexo causal inaflojable, enfermedades hereditarias, puestas o salidas de sol en los momentos oportunos…) y la de los albores del futurismo (belleza del esfuerzo, Whitman mal traducido al italiano, instalación de luz eléctrica en la retórica…) Y no me refiero al agotamiento del tren y del ruiseñor como elementos literarios. Pluma en ristre, les impondremos la traducción que más nos convenga, y descubriremos en el ruiseñor ironía, desesperanza o cualquier otra cosa, y diremos que su cantar le saca punta al silencio, o que se enreda en las estrellas, o que sacude el liso corazón del plenilunio…

Eso hablando en urdidor de verbalismos. Pero hablando en espectador *aprofesional* del paisaje, las viejas sugestiones clásicas y románticas aún me doblegan, y lo veo persistente, enorme, tedioso y como atorado de ritmos sentimentales, de estatuaria esponjosa, de proyectos y de posturas de alma gastadas.

El paisaje de campo es la mentira.

Por eso he vuelto la espalda a sus alcores, a sus tablados y a los colorines gesticulantes de sus ponientes.

Hasta que alguna vez —obliterados ya los versos que Juan Ramón Jiménez dibujó en mi pizarra espiritual— pueda volver y descubrir, sin desviación ni finalidad artística alguna, la mejorana y el tomillo.

Lo bello es lo espontáneo, lo que carece de últimos planos declamatorios o egocéntricos. (La idea estilizada en frases bien peinaditas y eslabonadas sobre una firma en letras de molde, siempre será inferior a la idea repartida humanamente, sencillamente, sin mirar de reojo a la fama y ofrecida a los demás como quien ofrece un pitillo.)

Un verso puede ser muy bello, pero nunca un libro de versos.

Lo marginal es lo más bello.

Por ejemplo: Cualquier casita del arrabal, seria, pueril y sosegada. El café donde estoy (cuyos detalles sólo nebulosamente conozco). El paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún. La cantinela intermitente de un organillo que se derrama por los cangilones de los ruidos más duros.

* *Cosmópolis*, Madrid, N° 34, octubre de 1921.[66]

BUENOS AIRES[67]

Ni de mañana ni al atardecer ni en la noche vemos realmente la ciudad. La mañana es una prepotencia de azul, un asombro de abiertas claraboyas agujereando el cielo decisivo y completo, un cristalear y un despilfarro escandaloso de sol amontonándose en las plazas y hasta metiéndose en los espejos y en los aljibes. La tarde es el momento dramático de la jornada: es como un retorcerse y un salirse de quicio de las cosas, y nos desmadeja, nos carcome y nos manosea. Después, y ya convalecientes de la tarde, la noche es el milagro trunco: la culminación de los embanderados faroles y el tiempo en que la objetividad palpable se hace menos insolente y menos maciza. La madrugada, en cambio, siempre es una cosa infame y rastrera, pues encubre la gran conjuración tramada para poner en pie todo aquello que fracasó diez horas antes, y va alineando calles, decapitando luces y repintando colores por los idénticos lugares de la tarde anterior, hasta que nosotros —ya con la ciudad al cuello y el día abismal unciendo nuestros hombros— tenemos que rendirnos a la desatinada plenitud de su triunfo y resignarnos a que nos remachen un día más en la frente.

No: las etapas que acabo de enunciar son demasiado literarias para que en ellas pueda el paisaje gozar de vida propia. Yo estoy seguro que el amanecer en Benarés tiene el mismo sentido que el amanecer en Madrid… (¡Oh lenta luna rezagada encima del Viaducto y actuación mentirosamente optimista de los pajaritos que chillan tras las verjas de los jardines húmedos!)

Para apresar íntegramente el alma —imaginaria— del paisaje, hay que elegir una de aquellas horas huérfanas que viven como asustadas por los demás y en las cuales nadie se fija. Por ejemplo: las dos y pico, p. m. El cielo asume entonces cualquier color. Ningún director de orquesta nos impone su pauta. La cenestesia fluye por los ojos pueriles y la ciudad se adentra en nosotros. Así nos hemos empapado de Buenos Aires.

* * *

Aunque a veces nos humille algún rascacielos, la visión total de Buenos Aires no es whitmaniana. Las líneas horizontales vencen las verticales. Las perspectivas —de casitas de un piso alienadas y confrontándose a lo largo de las leguas de asfalto y piedras— son demasiado fáciles para no parecer inverosímiles. En cada encrucijada se adivinan cuatro correctos horizontes. Horizontes que intentan distraídamente escalar mis ojos de miope. Horizontes con esa lejanía exasperante que tienen las mangas de los gabanes, a veces… Y además: automóviles y vehementes anuncios de cigarrillos, y, como un eficaz terrón de azúcar que endulzase él solo la ciudad desdibujada y lacia, el último tango —siempre hay un último tango— enhebra todos los oídos y en su flojo compás disloca las actitudes.

He mentado las casas. Y es que las casas constituyen lo más conmovedor que existe en Buenos Aires. Tan lamentablemente iguales, tan incomunicadas en su apretujón estrechísimo, tan únicas de puerta, tan petulantes de balaustradas y de umbralitos de mármol, se afirman, a la vez, tímidas y orgullosas. Siempre campea un patio en el medio, un pobre patio que nunca tiene surtidor y casi nunca tiene parra o aljibe; pero que está lleno de ancestralidad y de primitiva eficacia, ya que se encuentra cimentado en las dos cosas más primordiales que existen: en la tierra y el cielo.

Estas casas de que hablo son la traducción, en cal y ladrillo, del ánimo de sus moradores, y expresan: Fatalismo. No el fatalismo individualista y anárquico que se gasta en España, sino el fatalismo vergonzante del criollo que intenta hoy ser occidentalista y no puede. ¡Pobres criollos! En los subterráneos del alma nos brinca la españolidad, y empero quieren convertirnos en yanquis, en yanquis falsificados, y engatusarnos con el aguachirle de la democracia y el voto…

Pero me olvido de las plazas. Y en Buenos Aires las plazas —nobles piletas abarrotadas de frescor, congresos de árboles patricios, escenarios para las citas románticas— son el remanso único donde por un instante las calles renuncian a su geometralidad persistente, y rompen filas y se dispersan corriendo como después de una pueblada.

Si las casas de Buenos Aires son una afirmación pusilánime, las plazas son una ejecutoria de momentánea nobleza concedida a todos los paseantes que cobijan.

Casas de Buenos Aires con azoteas de baldosa o de cinc, huérfanas de torres excepcionales o de briosos aleros, comparables a pájaros mansos con las alas cortadas. Pero ¿qué importa? En una de ellas murió Evaristo Carriego, el hombre que dijo:

> *El ciego*
> *evoca memorias de cosas*
> *de cuando sus ojos tenían mañanas…*

Y en otra de ellas ha de nacer nuestro Mesías.

* *Cosmópolis*, Madrid, N° 34, octubre de 1921.[68]
Y además en:
Inquisiciones, 1925.

HORIZONTES

Die Aktions-Lyric (1914-1916),
Berlín

Este libro lo eslabonan unos cincuenta poemas, conscientemente duros y dolorosos, forjados por Wilhelm Klemm, Ludwig Baümer, Alfred Vagts, Julius Talbot Keller y otros poetas, en la nadería y el fatalismo de las trincheras, en Polonia, en Rusia y en Francia. Como una estatua jónica, o, más sencillamente, como cualquier moneda, presenta dos aspectos: el uno, documental, histórico, de apuntación inmediata de los instantes de la guerra; el otro, de muestrario del expresionismo, lírico en sus albores.

El primero no debe detenernos. Eso de concederles más importancia a los escritos que reflejan la realidad visible y palpable que a los que son espejos de la emotiva y pasional, es un prejuicio ayuno de todo justificativo. Deriva de los enciclopedistas y de las teorizaciones de Zola, y se basa en el absurdo de suponer que un árbol o un tranvía son más reales que yo que los comprendo. En el fondo, lo visto, lo sufrido, lo imaginado y lo soñado son igualmente reales, es decir, existen. La objetividad no es en última exégesis más que una suerte de denominador común de muchas sensaciones subjetivas… Cuando Pedro Garfias afirma: *El mar es una estrella de mil puntas*, y Rodríguez Navas, en cambio, lo define como *el conjunto de aguas que rodean la Tierra*, ambos tienen razón, si bien el primero busca una finalidad estética y el segundo una fórmula, basándose en la cual pueden sacarse determinadas consecuencias físicas o geográficas. Y que no vengan a decirme que aquello de subrayar la verdad sensualista de las cosas más que las otras verdades es un prejuicio eterno. Los griegos visualizaban, verbigracia, la Historia como una bella narración o como una herramienta de moral, sin preocuparse mayormente de la verdad —supuesta— objetiva. Y tal vez hacían bien.

Con lo cual queda dicho que si en el libro que glosamos sólo hallásemos cosas como que un ruiseñor cantó en la iglesia derruida y otros datos así, lo pasaríamos por alto. Pero también hallamos emoción. Una emoción viviente que tiembla muchas veces en el fondo como una lámpara sepulta y que se expresa en frases truncadas y en un heroico barroquismo verbal.

Escuchad como prueba estas estrofas:

Chillan las balas,
pájaros astrales
de una fauna metálica sin sangre.

J. T. Keller

Y éstas:

Las ametralladoras charlan todavía un rato
Y se van entretejiendo en las horas larguísimas.
Pero a las seis de la mañana bebe el inglés su café.
Entonces podremos enterrar nuestros muertos.

Wilhelm Klemm

Las copas de los árboles penden como globos
cautivos.

Oscar Kanchl

Los heridos en las ventanas
como plantas marchitas.

Walter Ferl †

Sobre nosotros chorrean los schrappnells y
cantan los insectos de las balas.
A un muerto lo arrojan por el parapeto
como lastre de un barco,
y una tropa de hombres temerarios corren
como jugadores de football
De pronto no se sabe por qué está sin segar

el trigo y las patatas se pudren,
y por qué hay formas pardas que hacia
nosotros avanzan
enormes en la tarde
y alzan las manos en alto como mendigos
extáticos.

HERMANN PLAGGE

Claro que “1914-1916” tiene, como todas las antologías, un carácter de cosa desigual y fragmentaria. Pero también campea en sus páginas un gran calor de corazón, cualidad notable y extraña si lo contrastamos con la fecha de su génesis. Fecha en la cual hasta los virtuosos de la sonrisa marginal como France y los profesionales del lustrabotismo democrático como Almafuerte se olvidaron de su actitud y celebraron con un entusiasmo a la vez inexperto y periodístico las excelencias de la guerra.

[*] *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 16, 20 de octubre de 1921.[69]

ULTRAÍSMO[70]

En la penúltima “Página literaria” de El Diario Español, he leído un estudio sobre ultraísmo firmado por el emocional y sutil poeta Manuel Machado, estudio que, no obstante cimentarse en un deseo verdadero de penetrar esta utilísima evolución de nuestro arte, aventura plurales afirmaciones que, a juicio mío, son asaz discutibles. Como fervoroso partidario que soy de la tendencia impugnada por Machado, quiero rebatir los errores que verbenean en la antedicha exégesis y enunciar, breve y sencillamente, la significación del ultraísmo y la finalidad que ansiamos los poetas hermanados por esta briosa palabra. En mi explicación, pienso prescindir de la acostumbrada retórica que establece un sonoro antagonismo entre lo viejo y lo nuevo, y grita —a la manera de los manifiestos del futurismo— unos cuantos latiguillos borrosos sobre la alborada, los entusiasmos juveniles, y la necesidad apremiante de arremeter con todo y conquistar las estrellas. Inútil añadir que escribo estas líneas sin intención polémica ni agresividad intempestiva.

Antes de formular mi credo estético empezaré analizando una aseveración de Machado sobre la ascendencia del movimiento ultraísta.

Éste crimina al ultraísmo de ser una tendencia forastera e importada, sin raigambre española, y le busca una genealogía en las teorizaciones de Stéphane Mallarmé.

Importa desentrañar si tal afirmación es justa. Aun si convenimos en el hecho de que la labor moslarmesca —o más bien la de Rimbaud, prismatizada por Apollinaire y Huidobro— ha sido el acicate inmediato que culminara en la proclamación del movimiento ultraísta, eso no significa absolutamente que este último carezca de castellanidad y sea un engendro bastardo. Al contrario, la tendencia a escribir en sucesión de imágenes —tendencia que Machado apunta como la exteriorización más resaltante de la lírica ultraica— campea en nuestros clásicos, y no sólo en poetas conscientemente marginales y banderizos como don Luis de Góngora, sino en Calderón, en Baltasar Gracián, y con principalísimo relieve, en Quevedo. Leed cualquier de sus jácaras, o ved cómo las metáforas van enfilándose en los siguientes versos con que apostrofa al ruiseñor:

Flor con voz, volante flor,
Silvo alado, voz pintada,
Lira de pluma animada
Y ramillete cantor…

Y si deseáis más pruebas, comprobad cómo en su prosa, en los sueños, y subrayadamente en el intitulado “La Hora de todos y la fortuna con seso”, el último que forjó, emplea para definir un personaje o un símbolo el procedimiento de engarzar metáforas tras metáforas.

Por paradójico que parezca, es lícito afirmar que el ultraísmo, al instaurar la imagen como centro nuclear del organismo lírico y devolverle su primordial preeminencia se ve animado por un espíritu netamente castizo. (Y hasta escribiría “clásico” si no fuera por la ambigüedad que tal vocablo acarrea.) Los franceses —confundiendo la máxima expansión territorial y el prestigio político de que gozaron en el siglo XV con una supuesta culminación coetánea en sus letras—, han adjetivado así la literatura de aquella era, la dramaturgia entablillada de Corneille y Racine, y las recetas cautísimas de Boileau. Han logrado imponer a esta palabra un ambiente de cosa enjardinada, geometral, recortada: ambiente o sugestión que ha trascendido a nuestro idioma. Equivocadamente, por supuesto, ya que en los clásicos españoles no hay tal comunidad de idearios, ni sumisión a normas colectivas. La oposición que hicieron al culteranismo no puede argüirse como argumento en mi contra. Ni Quevedo ni Jáuregui ni Lope se espantaron de la audacia o numerosidad de las metáforas de Góngora, que los académicos desaprueban ahora. Su crítica se enderezó más bien a motejar la hinchazón, los latinismos y la pobreza de los tropos gongorianos, siempre derivados de motivos astronómicos, bucólicos o suntuosos.

Dilucidado ya este tema, consideremos ahora la contextura del lirismo contemporáneo y la urgencia de renovar sus métodos. Fuerza es confesar que, no obstante la actuación de escritores como Pérez de Ayala, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, la lírica actual muestra un aspecto desdibujado y arbitrario. El rubenianismo se ha estancado en una especie de juego de palabras que baraja las sempiternas naderías ornamentales del cisne, la fronda, la lira y los pajes, o, cuando es helénico en vez de versallesco, reemplaza a estos últimos con las hamadriadas o con el dios bicorne. Otros lo hacen orientalista y entretejen los crisoberilos, las palmeras, las alcatifas y las cimitarras; sin olvidarse por eso de los siete pecados capitales y del socorridísimo adjetivo “azul”. Muy característico de la peculiar impotencia de esta casta es su afán mitológico, su manosear continuo de símbolos ajenos, su apelación constante a personajes que otros han engendrado, a las figuras legendarias: don Juan, Caín, el Diablo, Afrodita.

¿Y los demás, los susodichos poetas sencillistas que han despreciado los retablos del novecientos? Éstos tienen también sus trampantojos y han ahorcado la lírica en un confesionalismo indecoroso y gesticulante, o

en una serie de pueriles anécdotas. Ellos son los que injertan conscientemente sus frases más ingenuas justo al final de sus poemas y creen ayudar a la creación de una poesía recta y verídica cuando escriben: “Negrita es una criatura / de veinte años argentina”. Semejante lenguaje es el lenguaje de la conversación, y sabido es que en ella hilvanamos los vocablos de cualquier modo y empleamos con generosa vaguedad los guarismos verbales…

Y en novecentistas y sencillistas, la música del verso —ese aglutinante que valoriza con tanta exorbitancia Manuel Machado— es el beleño que amodorra al lector y, en su vaivén de hamaca, le venda los ojos ante el absoluto nihilismo, ante la vaciedad plenaria de las zarandajas con que engaritan su intelecto.

El ultraísmo viene a conjurar toda esa lirastenia. No es autobiográfico. No es individualista. Es un arte aquilatado, sobrio, esquemático, que allende las martingalas mezquinas de preparar efectos y las baratas victorias conseguidas mediante el despilfarro de palabras auroleadas o extrañas, tiende a enunciar, sencilla y fácilmente, las intuiciones líricas. Los poemas ultraicos constan de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad personal y sintetiza una visión de algún fragmento de la vida. La desemejanza que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue: en la primera, el hallazgo lírico, se magnifica, se agiganta, y se desarrolla; en la segunda, se anota brevemente. ¡Y no creáis que esto aminora la fuerza emocional! “Más obran quintas esencias que fárragos”, dijo el autor del Criticón, en frase que sería inmejorable abreviatura de la estética ultraica. La unidad del poema le da el tema común —intencional u objetivo— sobre el cual versan las imágenes definidoras de sus aspectos parciales.

Escuchad éste de Jacobo Sureda y sentiréis cómo se desborda la emoción viviente y desnuda sobre la perfecta limitación de los versos.

Angustia[71]

El incensario de la nada
Consumía un gran holocausto
sin ídolo y sin rito.
Me dejaron tan solo
y con todas las horas en las manos
como juguetes rotos
sin encontrar un ruido
mis gritos retornaron ateridos
y fui tras el silencio.

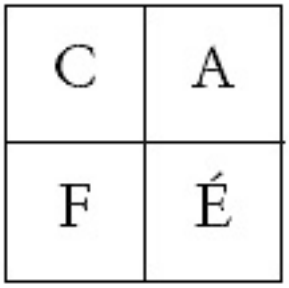
Vaya pues en estas apuntaciones el intencionario del Movimiento Ultraísta que impelió Rafael Cansinos Assens y que integran Isaac del Vando Villar, Ramón Gómez de la Serna, J. Rivas Panedas. Pedro Garfias, Guillemo de Torre, Gerardo Diego, Adriano del Valle, Cubero, López-Parra, Luque, Sureda, Comet, Humberto Rivas, Montes, Lucía Sánchez Saornil, Ciria y Escalante, Mauricio Bacarisse y el que firma; con la adhesión y colaboración de Valle Inclán, Gabriel Alomar y Juan Ramón Jiménez… La lectura de las revistas madrileñas “Cervantes”, “Grecia”, “Reflector” y “Ultra” amplificará e ilustrará mis asertos. De ancho interés es también el plausible estudio antológico publicado en el número 23 de “Cosmópolis” por Guillermo de Torre.

[*] *El Diario Español*, Buenos Aires, 23 de octubre de 1921.

CASA ELENA

(Hacia una Estética del Lupanar en España)

Las paredes petrificadas en un gesto de máxima severidad nos lapidan. Los carteles borrachos saltan de los balcones. Pero junto a un rectángulo iluminado que susurra



hay un zaguán y una escalera vehemente, y una puerta que cede con esa sumisión de los libros que se abren en la página manoseada y requeteagotada por el estudio.

Luego = el burdel.

* * *

Un cuartujo donde algún que otro sombrero decapitado se desangra en las perchas. Unas cuantas muchachas. Un tropical enroscamiento de risas. Ciñendo un velador donde se pluraliza la mentira de un carnaval de naipes, se despereza nuestro aburrimiento. Las mujeres —el muestrario esperanzado y ecuánime del burdel de provincias— se ofrecen con la porfía intermitente de un albarán demasiado alto.

Domina una atmósfera de espontaneidad y de puericia. Un ambiente de cuarto de juguetes y de patio con surtidor. Enteramente primitivo, anti-cristiano, anti-pagano, anti-maximalista y anti-patético.

* * *

Aquí fracasan todas las religiones. La concepción judaica fracasa, ya que al árbol del Génesis lo han talado a golpes de falo y Adán y Eva se ven aquí reducidos a su actuación más lamentable de mercancía y comprador. La concepción hedónica fracasa, ya que al placer lo han mutilado, robándole las tiaras prestigiosas de la visión romántica y subrayando su tonalidad de fatalismo duro.

Todo es amaestrado, manso, oficial. Primitivo al mismo tiempo que encarrilado, tal un caballo que hace pruebas o una vidalita donde rimen *dolor y amor*… Y nosotros aguardamos al margen de la media noche como al margen de un río.

El día, como un perro cansado, se tiende a nuestros pies y le acariciamos el lomo. Y la Estatuaria —esa cosa gesticulante y mayúscula— la comprendemos, al deliciarnos con las combas fáciles de una moza, esencial y esculpida como una frase de Quevedo. Y que acepta —sin mayor alarde de asombro— la oxidada moneda falsa de nuestros verbalismos.

* * *

Después = la trabazón carnal. Con estas tres palabras me basta. Ya que el placer, siendo algo que no está en el recuerdo, es igualmente inabarcable para todas las fórmulas.

De la madeja sensorial, la memoria sólo almacena los datos auditivos y visuales. Los otros —placer, dolor, estados térmicos— únicamente persisten vertidos al lenguaje de la visualidad y de la audición. E íntimamente, ¿qué pueden importarnos las interjecciones y la plasticidad cambiante de las etapas del ayuntamiento, si estas cosas tienen sólo un valor de paralelismo con el placer, que es lo único esencial y que nadie logrará jamás encerrar en una urdimbre de arte?

* * *

Salimos. El bloque de aire cuadrangular que oprimía nuestras espaldas se hunde. El andamiaje de guirnaldas de brazos y voces acarameladas también se aleja. El cielo se ha llenado de astronomía. Una estrella jadeante tiembla sobre los techos del mercado. Nuestros ojos pulsan muchas estrellas. Las calles, como rieles expertos, nos empujan no se sabe a qué parte.

Contra el silencio de acero de la ciudad nuestros pasos rebotan, como si fuésemos las avanzadas de un ejército que viniera a conquistar la ciudad desmantelada y desnuda. Una hora floja cae tropezando de un reloj. El viento escamotea las luces o las ahorca. En los arrabales del mundo el amanecer monstruoso y endeble ronda como una falsedad.

[*] *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 17, 30 de octubre de 1921.

LA METÁFORA[72]

No existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas.

Explicar, por ejemplo, el dolor en términos de histología, de sacudimiento del sistema nervioso, de caries…, equivale a escamotear lo explicado. Claro que esta nomenclatura puede ofrecer una utilidad practicista, semejante al alivio intelectual que proporciona en una operación algebraica el hecho de rotular las cantidades *x*, *y* o *z*. Pero es absurdo creer que estas claves puedan cambiar o esclarecer en modo alguno las cosas que rotulan. La luz —la sensación lumínica, verbigracia— es algo definitivamente demarcable de las vibraciones en que la traduce la óptica. Estas vibraciones no constituyen la realidad de la luz. ¿Cómo creer, además, que una cosa pueda ser la realidad de otra, o que haya sensaciones trastocables —definitivamente— en otras sensaciones?

Así, cuando un geómetra afirma que la luna es una cantidad extensa en las tres dimensiones, su expresión no es menos metafórica que la de Nietzsche cuando prefiere definirla como un gato que anda por los tejados. En ambos casos se tiende un nexo desde la luna (síntesis de percepciones visuales) hacia otra cosa: en el primero, hacia una serie de relaciones espaciales; en el segundo, hacia un conjunto de sensaciones evocadoras de sigilo, untuosidad y jesuitismo… Ahora bien; ninguno de estos mitos, ni el mito geometral que identifica la luna con un sólido, ni el mito físico que identifica este sólido con un acervo de átomos fragmentables a su vez en electricidad, ni el mito lírico, se presentan como simples reemplazos del trozo de realidad que demudan. Antes son —como todas las explicaciones y todos los nexos causales— subrayaduras de aspectos parcialísimos del sujeto que tratan hechos nuevos que se añaden al mundo. Considerada así la metáfora asume el carácter religioso y dermiúrgico que tuvo en sus principios, y el creacionismo —al menos en teoría— se justifica plenamente. Definamos, pues, la metáfora como una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de emociones, y estudiemos algunas de sus formas.

Las distinciones gramaticales entre comparación y tropo, distinciones determinadas por el empleo o la ausencia de la palabra *como*, no deben detenernos.

Empecemos considerando una notable idiosincrasia de nuestras facultades.

Nuestra memoria es, principalmente, visual y secundariamente auditiva. De la serie de estados que eslabonan lo que denominamos conciencia, sólo perduran los que son traducibles en términos de visualidad o de audición. Así, mientras un pormenor ocular sin importancia intrínseca alguna —el dibujo de las baldosas de un patio o el desfile de libros en una estantería, por ejemplo— puede entretejerse a nuestra vida interior y persistir indefinidamente, la feroz estrujadura del dolor físico se borra apenas ha pasado y sólo es recordable en abstracciones de agresividad, angustia, etc., o en símbolos concretos de punzada, de dolor macizo o de dolor puntiagudo… Ni lo muscular ni lo olfatorio ni lo gustable, hallan cabida en el recuerdo, y el pasado se reduce, pues, a un montón de visiones barajadas y a una pluralidad de voces. Entre éstas tienen más persistencia las primeras, y si queremos retrotraernos a los momentos iniciales de nuestra infancia, constataremos que únicamente recuperamos unos cuantos recuerdos de índole visual…

Nombrar un substantivo cualquiera equivale a sugerir su contexto visual, y hasta en palabras de subrayadísima intención auditoria como *violín-tambor-viruela*, la idea de su aspecto precede siempre a la de su sonido y se opera casi instantáneamente.

De ahí que la metáfora que se limita a aprovechar un paralelismo de formas existente entre dos visibilidades sea la más sencilla y la más fácil. A priori esperaríamos hallar numerosos ejemplos de este tipo de imagen en los poemas primitivos, pero no es así, y el examen de una obra como la versión inglesa del Shi-King de Confucio, donde se encuentran compiladas las más arcaicas canciones del Imperio Central de 600 o 700 años antes de nuestra era, nos convence de lo contrario. En la poesía castellana, recién Góngora sistematiza la explotación de las coincidencias formales en líneas como el verso crisográfico:

En campos de zafir pacen estrellas

o cuando afirma: *Los arados peinan los agros.* Martingala que alcanzó luego su más plenaria reducción al absurdo en el axiomático Lunario Sentimental de nuestro Tagore, Lugones, y de la cual también se burló Heine cuando dijo que la noche era una capa renegrida de armiño con pintitas doradas. Justificándose después con la admisión de que, sin duda, el peletero a quien se le ocurrió el desatino de teñir de negro el armiño era un demente.

Quizá de menos fijación efectiva, pero mucho más audaces, son las metáforas conseguidas mediante la

traducción de percepciones acústicas en percepciones oculares, y viceversa. Los ejemplos son múltiples.

Ya alrededor de 1620, Quevedo habló de *negras voces* y apostrofó al jilguero: *voz pintada.* En 1734, realizando una idea parecida, el padre Castel inventó un clavicordio de los colores, destinado a hacer visible el sonido y a interpretarlo en términos cromáticos. ¡Notable caso del entrometimiento en la especialidad de una ideación que, en sus albores, fue casi un juego de palabras! Carlyle, describiendo una ovación, comparó las voces de los hombres con una gran montaña roja, y rindiéndose a la necesidad de redondear su frase, añadió que las voces femeniles ondeaban en torno como una niebla azulenca. Saint-Pol-Roux, guiado por la similitud entre las palabras *coq* y *coquelicot*, y sugestionado sin duda por el color de la cresta, dijo que el canto del gallo era una amapola sonora. René Ghil, amplificando ciertas celebérrimas declaraciones de Rimbaud sobre el color de las vocales, intentó crear una estética cimentada en la visualización de los sonidos. Escuchad las siguientes procesionales cláusulas de su *Traité du Verbe: Constatant les souverainetés les Harpes sont blanches; et bleus sont les Violons mollis souvent d'une phosphorescence pour surmener les paroxysmes, en la plénitude des Ovations les cuivres sont rouges; les Flûtes, jaunes, qui modulent l'ingénu s'étonnant de la lueur des lèvres; et, sourdeur de la Terre et des Chairs, synthèse simplement des seuls simples, les Orgues toutes noires plangorent…*

Esto fue escrito el 86. Once años antes, ya el profesor austríaco Bruhl había estudiado la ligazón de sonidos y de colores. El 83, Francis Galton investigó también el fenómeno, y una encuesta bastante extensa, realizada por él, reveló cierta influencia hereditaria en las maneras de visualizar los sonidos. En cambio, tratándose de individuos no vinculados, se halló que las diferencias eran enormes. Asi, Rimbaud, veía las vocales de la siguiente manera: *A negra*, *E blanca*, *I roja*, *O azul*, *U verde.* Una persona citada por Galton las veía: *A azul*, *E blanca*, *I negra*, *O blanquecina*, *U parda.* Otra, a su vez: *A blanca*, *E bermeja*, *I amarilla*, *O negra y transparente*, *U violácea…* [*] La verdad es, como apuntan Nordau y Suárez de Mendoza, que la audición colorativa es consecuencia de asociaciones casuales y carece de universalidad…

De índole más estrictamente literaria son las metáforas que trasladan las sensaciones oculares al terreno auditivo. No derivan, como las anteriores, de idiosincrasias psíquicas, y antes son el resultado de una libre volición del poeta que de una asociación brumosa. (No empleo la frase *asociación subconciente*, por la razón de que no creo en la subconciencia, que conceptúo como una hipótesis provisoria —e indubitablemente efímera — de la psicología.)

Nobilísimo ejemplo del orden de metáfora que nombro es el trazado en los dos versos primeros del *Sendero Innumerable* que compuso Ramón Pérez de Ayala:

Y por la noche un libro y una boca de miel.

De miel, y que las rosas de corazón riente
canten todo a lo largo de las sendas del huerto.
Y la boca y las rosas yazgan sobre tu frente
cuando hayas terminado tu labor y estés muerto.

Paralelamente Walt Whitman en su ciclo *Cálamus* celebra un árbol, que sin un compañero ni un amante junto a él pasó todos sus días diciendo hojas felices… (Los ultraístas hemos forjado muchas imágenes de técnica semejante. Escuchad a Jacobo Sureda: *Era la rebelión de una mañana / y cantaba la luz como un clarín.* Y estos versos por Adriano del Valle: *Al alba la bahia parecía / un do re mi fa sol que se extinguía.* Y éste de mi poema *Pueblo: La luna nueva es una vocecita de la tarde.*)[73]

Allende las metáforas que se limitan a barajar los datos sensoriales y a equivocar su trabazón causal existen muchas otras de mecanismo más complejo, pero no menos discernible. Por ejemplo: las imágenes creadas mediante la materialización de conceptos que pertenecen al Tiempo. Recordemos, para ilustrar esta categoría, las palabras de Kamaralzaman en las *Mil y una noches*, al ensalzar su novia: *Cuando su cabellera está dispuesta en tres obscuras trenzas, me parece mirar tres noches juntas.* Y las del brioso Johannes R. Becher, al consumar su himnario *Derrumbamiento y Triunfo* (Berlín-Hyperionverlag-1914): *Una última noche, angosta como un lecho, leñosa, rectangular y húmeda…*

De excepcional eficacia son también las imágenes obtenidas transmutando las percepciones estáticas en percepciones dinámicas: tropo que es en el fondo una inversión del anterior, ya que en aquél el tiempo se cristaliza en el espacio, y en éste el espacio se desborda en el tiempo. Ejemplificaremos tal caso con una acelerada imagen de Guillermo de Torre:

Los arcoiris

saltan hípicamente el desierto

y otra de Maurice Claude:

Los rieles aserran interminables asfaltos

¿Y la adjetivación antitética? El hecho de que existe basta para probar el carácter provisional y tanteador que asume nuestro lenguaje frente a la realidad. Si sus momentos fueran enteramente encasillables en

símbolos orales, a cada estado correspondería un rótulo, y únicamente uno. Fórmulas como *altanera humildad*, *universalmente solo*, y aquella línea decisiva de Shakespeare, sobre la *obscuridad que ven los ciegos*[*] serían incapaces de suscitar en nosotros idea de comprensión alguna. En álgebra, el signo más y el signo menos se excluyen; en literatura, los contrarios se hermanan e imponen a la conciencia una sensación mixta; pero no menos verdadera que las demás. (Según las teorizaciones de Abel[**] sobre el comienzo del lenguaje, el mismo sonido originariamente abarcaba los términos contrarios de un concepto, ambos de los cuales se presentaban simultáneamente al espíritu, de acuerdo con la ley de asociación. En una etapa ulterior estos sonidos fueron perdiendo su valor ambilátero y resbalaron hacia uno u otro de sus dos polos antagónicos, hasta reducirse a una acepción privativa.

Creo que en árabe aún perduran muchos vocablos que traducen a la vez dos cosas opuestas. Sin ir tan lejos, recordaré el sentido anfibológico de la voz española *huésped* y el modismo *un pedazo de hombre*, empleado para designar todo un hombre, un espécimen de humanidad vigoroso. En inglés asimismo nos encontramos con los verbos *to cleave* [hender o adherir] y *to ravel* [desenredar o enmarañar].)

Pero es inútil proseguir esta labor clasificatoria comparable a dibujar sobre papel cuadriculado. He analizado ya bastantes metáforas para hacer posible, y hasta casi segura, la suposición de que en su gran mayoría cada una de ellas es referible a una fórmula general, de la cual pueden inferirse, a su vez, pluralizados ejemplos, tan bellos como el primitivo, y que no serán, en modo alguno, plagios. ¿Y las metáforas excepcionales, las que se hallan al margen de la intelectualización?…, me diréis. Ésas constituyen el corazón, el verdadero milagro de la milenaria gesta verbal, y son poquísimas. En ellas se nos escurre el nudo enlazador de ambos términos, y, sin embargo, ejercen mayor fuerza efectiva que las imágenes verificables sensorialmente o ilustradoras de una receta. Arquetipo de esas metáforas únicas puede ser el encerrado en la siguiente estrofa quevedesca, inmortalizadora de la muerte de don Pedro Girón, virrey y capitán general de las Dos Sicilias:

> *Su tumba son de Flandes las campañas*
> *Y su epitafio la sangrienta luna*.

Y ésta de Pedro Garfias:[74]

> *El mar es una estrella*.
> *La estrella es de mil puntas*.

En frases como las anteriores, la realidad objetiva —esa objetividad supuesta que Berkeley negó y Kant envió al destierro polar de un nóumeno inservible, reacio a cualquier adjetivación y ubicuamente ajeno— se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad. Realidad tan asentada y brillante, que desplaza la inicial impresión que la engendró, y completamente distinta de la que miente un poema confesional, autobiográfico, el cual sólo vive cuando lo referimos a una etapa —a veces momentánea— en la existencia de su autor, y cuando esta etapa puede paralelarse con otra de nuestra propia vida.

Crítica es la anterior que enderezo en contra del aguachirlismo rimado que practican aquí en mi tierra, la Argentina, los lamentables “sencillistas”, y en pro del creacionismo y de la tendencia jubilosamente barroca que encarna Ramón Gómez de la Serna.

En apuntaciones sucesivas pienso ahondar ambos temas, y mostrar cómo últimamente en ciertas proezas líricas de Gerardo Diego y otros ultraístas, vemos realizadas íntegramente las intenciones huidobrianas contenidas, a su vez, en los postulados del cubismo literario, y cómo la prosapia de la obra de Ramón es ilustre y engarza su raíz trisecular en las visiones de Quevedo.

Buenos Aires, 27, 8, 1921

[*] *Cosmópolis*,[75] Madrid, N° 35, noviembre de 1921.

GUARDIA ROJA

El viento es la bandera que se enreda en las lanzas
La estepa es una inútil copia del alma
De las colas de los caballos cuelga el villorrio incendiado.

Y la estepa rendida
no acaba de morirse

Durante los combates
el milagro terrible del dolor estiró los instantes

Ya grita el sol
Por el espacio trepan hordas de luces.
En la ciudad lejana
donde los mediodías tañen los tensos viaductos
y de las cruces pende el Nazareno
como un cartel sobre los mundos
se embozarán los hombres
en los cuerpos desnudos.

* *Tableros*,[76] Madrid, Año 1, N° 1, 15 de noviembre de 1921.
Y además en:
Ultra, Madrid, N° 5, 17 de marzo 1921. Véase pág. 60.
Rythmes rouges, con el título “Garde rouge”. Pléiade, 1993, pág. 38.

PROCLAMA[77]

NAIPES
I
FILOSOFÍA

Barajando un mazo de cartas se puede conseguir que vayan saliendo en un enfilamiento más o menos simétrico. Claro que las combinaciones así hacederas son limitadas i de humilde interés. Pero si en vez de manipular naipes, se manipulan palabras, palabras imponentes i estupendas, palabras con entorchados i aureolas, entonces ya cambia diametralmente el asunto.

En su forma más enrevesada i difícil, se intenta hasta explicar la vida mediante esos dibujos, i al barajador lo rotulamos filósofo. Para que merezca tal nombre, la tradición le fuerza a escamotear todas las facetas de la existencia menos una, sobre la cual asienta las demás, i a decir que lo único verdadero son los átomos o la energía o cualquier otra cosa…

¡Como si la realidad que nos estruja entrañalmente, hubiera menester muletas o explicaciones!

SENTIMENTALISMO
PREVISTO

En su forma más evidente y automática, el juego de entrelazar palabras campea en esa entablillada nadería que es la literatura actual. Los poetas sólo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora —las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuánimes i enjardinados— i engarzar millonariamente los flojos adjetivos *inefable*, *divino*, *azul*, *misterioso*. Cuánta socarronería i cuánta mentira en ese manosear de ineficaces i desdibujadas palabras, cuánto miedo altanero de adentrarse verdaderamente en las cosas, cuánta impotencia en esa vanagloria de símbolos ajenos! Mientras tanto los demás líricos, aquellos que no ostentan el tatuaje azul rubeniano, ejercen un anecdotismo gárrulo, i fomentan penas rimables que barnizadas de visualidades oportunas venderán después con un gesto de amaestrada sencillez i de espontaneidad prevista.

ANQUILOSAMIENTO
DE LO LIBRE

I unos i otros señoritos de la cultura latina, gariteros de su alma, se pedestalizan sobre las marmóreas leyes estéticas para dignificar ejercicio tan lamentable. Todos quieren realizar obras apelmazadas i perennes. Todos viven en su autobiografía, todos creen en su personalidad, esa mescolanza de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas i puntiaguda lirastenia. Todos tienden a la enciclopedia, a los aniversarios i a los volúmenes tupidos.

El concepto histórico de la vida muerde sus horas. En vez de concederle a cada instante su carácter suficiente i total, los colocan en gerarquías [sic] prolijas. Escriben dramas i novelas abarrotadas de encrucijadas espirituales, de gestos culminantes i de apoteosis donde se remansa definitivamente el vivir. Han inventado ese andamiaje literario —la estética— según la cual hay que preparar las situaciones i empalmar las imágenes, i que convierte lo que debiera ser ágil y brincador en un esfuerzo indigno i trabajoso. Idiotez que les hace urdir un soneto para colocar una línea, i decir en doscientas páginas lo cabedero en dos renglones. (Desde ya puede asegurarse que la novela esa cosa maciza engendrada por la superstición del yo va a desaparecer, como ha sucedido con la epopeya i otras categorías dilatadas.)

U
L
T
R
A

Nosotros los ultraístas en esta época de mercachifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas–queremos desanquilosar el arte. Lícito i envidiable como cualquier otro placer es el que motivan las palabras eficazmente trabadas, mas hai que convenir en lo absurdo de honrar los que le venden, traficando con flacas ñoñerías i trampas antiquísimas. Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional i variable. Sus versos que excluyen la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la contextura decisiva de los marconigramas.

LATIGUILLO

Hemos lanzado PRISMA para democratizar esas normas. Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos: Que ellos, izados como gritos, vivan la momentánea eternidad de todas las cosas, i sea comparable su belleza dadivosa i transitoria, a la de un jardín vislumbrando [sic][78] a la música desparramada por una abierta ventana y que colma todo el paisaje.

GUILLERMO DE TORRE
GUILLERMO JUAN
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
JORGE LUIS BORGES

* *Prisma*, Buenos Aires, N° 1, nov-dic, 1921.[79]
Y además en
Ultra, Madrid, Año II, N° 21, 1 de enero de 1922.

ALDEA

El poniente de pie como un Arcángel
tiranizó el sendero
La soledad repleta como un sueño
se ha remansado al derredor del pueblo
Las esquilas recogen la tristeza
dispersa de las tardes La luna nueva
es una vocecita bajo el cielo
Según va anocheciendo
vuelve a ser campo el pueblo.

[*] *Prisma*,[80] Buenos Aires, N° 1, nov.-dic. 1921.
Y además en:
Ultra, Madrid, Año 2, N° 21, 1 de enero de 1922.
Fervor de Buenos Aires, 1923. Es la primera estrofa del poema “Campos atardecidos”, publicada con variantes.

ULTRAÍSMO[81]

Antes de comenzar la explicación de la novísima estética, conviene desentrañar la hechura del rubenianismo y anecdotismo vigentes, que los poetas ultraístas nos proponemos llevar de calles y abolir. Y no hablo del clasicismo, pues el concepto que de la lírica tuvieron la mayoría de los clásicos —esto es, la urdidura de narraciones versificadas y embanderadas de imágenes, o el sonoro desarrollo dialéctico de cualquier intención ascética o jactancioso rendimiento amatorio— no campea hoy en parte alguna. En lo que al rubenianismo atañe, puedo señalar desde ya un hecho significativo. Los iniciales compañeros de gesta de Rubén van despojando su labor de las habituales topificaciones que signan esa tendencia, y realizando aisladamente obras desemejantes. Juan Ramón Jiménez propende así a una suerte de psicologismo confesional y abreviado; Valle-Inclán gesticula su incredulidad jubilosa en versos pirueteros; Lugones se olvida de Laforgue y las metáforas formales para encaminarse a los paisajes sumisos; Pérez de Ayala ensancha en su prosa recia y palpable la tradición de Quevedo, y el cantor de *La Tierra de Alvargonzález* se ha encastillado en un severo silencio. Ante esa divergencia actual de los comenzadores, cabe empalmar una expresión de Torres Villarroel y decir que considerado como cosa viviente, capaz de forjar belleza nueva o de espolear entusiasmos, el rubenianismo se halla a las once y tres cuartos de su vida, con las pruebas terminadas para esqueleto. Esto lo afirmo, pese a la numerosidad de monederos falsos del arte que nos imponen aún las oxidadas figuras mitológicas y los desdibujados y lejanos epítetos que prodigara Darío en muchos de sus poemas. La belleza rubeniana es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada. Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas, se logran determinados efectos, y es porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba.

Por cierto, muchos poetas jóvenes que aseméjanse inicialmente a los ultraístas en su tedio común ante la cerrazón rubeniana, han hecho bando aparte, intentando rejuvenecer la lírica mediante las anécdotas rimadas y el desaliño experto. Me refiero a los sencillistas que tienden a buscar poesía en lo común y corriente, y a tachar de su vocabulario toda palabra prestigiosa. Pero éstos se equivocan también. Desplazar el lenguaje cotidiano hacia la literatura, es un error. Sabido es que en la conversación hilvanamos de cualquier modo los vocablos y distribuimos los guarismos verbales con generosa vaguedad… El miedo a la retórica —miedo justificado y legítimo— empuja los sencillistas a otra clase de retórica vergonzante, tan postiza y deliberada como la jerigonza académica, o las palabrejas en lunfardo que se desparraman por cualquier obra nacional, para crear el ambiente. Además, hay otro error más grave en su estética. Ni la escritura apresurada y jadeante de algunas fragmentarias percepciones ni los gironcillos autobiográficos arrancados a la totalidad de los estados de conciencia y malamente copiados, merecen ser poesía. Con esa voluntad logrera de aprovechar el menor ápice vital, con esa comezón continua de encuadernar el universo y encajonarlo en una estantería, sólo se llega a un sempiterno espionaje del alma propia, que tal vez resquebraja e histrioniza al hombre que lo ejerce.

¿Qué hacer entonces? El prestigio literario está en baja; los intelectuales temen que los socaliñen con palabras bonitas e inhiben su emotividad ante el menor alarde oratorio; las enumeraciones de Whitman y su compañerismo vehemente nos parecen lejanos, legendarios; los más acérrimos partidarios del susto vocean en balde derrumbamientos y apoteosis. ¿Hacia qué norte emproar la Lírica?

El Ultraísmo es una de tantas respuestas a la interrogación anterior.

El Ultraísmo lo apadrinó inicialmente el gran prosista sevillano Rafael Cansinos Assens y en sus albores no fue más que una voluntad ardentísima de realizar obras noveles e impares, una resolución de incesante sobrepujamiento. Así lo definió el mismo Cansinos: “El Ultraísmo es una voluntad caudalosa que rebasa todo límite escolástico. Es una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. Representa el compromiso de ir avanzando con el tiempo”.

Estas palabras fueron escritas en el otoño de 1918. Hoy, tras dos años de variadísimos experimentos líricos ejecutados por una treintena de poetas en las revistas españolas *Cervantes* y *Grecia* —capitaneada esta última por Isaac del Vando Villar— podemos precisar y limitar esa anchurosa y precavida declaración del maestro. Esquematizada, la presente actitud del Ultraísmo es resumible en los principios que siguen:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

Los poemas ultraicos constan pues de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida. La desemejanza raigal que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue: En la primera, el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta, y se desarrolla; en la segunda, se anota brevemente. ¡Y no creáis que tal procedimiento menoscabe la fuerza emocional! "Más obran quintas esencias que fárragos" dijo el autor del *Criticón* en sentencia que sería inmejorable abreviatura de la estética ultraísta. La unidad del poema la da el tema común —intencional u objetivo— sobre el cual versan las imágenes definidoras de sus aspectos parciales.

Escuchad a Pedro Garfias:

Andar
con polvo de horizontes en los ojos
tendida la inquietud a la montaña
y desgranar los siglos
rosarios de cien cuentas
sobre nuestra esperanza.

Y a estos otros:

ROSA MÍSTICA

Era ella
Y nadie lo sabía
Pero cuando pasaba
Los árboles se arrodillaban
Y en su cabellera
Se trenzaban las letanías.
Era ella,
Era ella.
Me desmayé en sus manos
Como una hoja muerta.
Sus manos ojivales
Que daban de comer a las estrellas
Por el aire volaban
Romanzas sin sonido
Y en su almohada de pasos
Yo me quedé dormido.

GERARDO DIEGO

VIAJE

Los astros son espuelas
que hieren los ijares de la noche
En la sombra, el camino claro
es la estela que dejó el Sol
de velas desplegadas
mi corazón como un albatros
siguió el rumbo del sol.

GUILLERMO JUAN

PRIMAVERA

La última nieve sobre tus hombros
¡oh amada vestida de claro!
El último arco-iris
hecho abanico entre tus manos.
Mira:
El hombre que mueve el manubrio

enseña a cantar a los pájaros nuevos
La primavera es el poema
de nuestro hermano el jardinero.

JUAN LAS[82]

EPITALAMIO

Puesto que puedes hablar
no me digas lo que piensas
Tu corazón
envuelve
tu carne.

Sobre tu cuerpo desnudo
mi voz cosecha palabras.

Te traigo de Oriente el Sol
para tu anillo de Bodas.

En el hecho que espera
una rosa se desangra.

HELIODORO PUCHE

CASA VACÍA

Toda la casa está llena de ausencia
La telaraña del recuerdo
pende de todos los techos.

En la urna de las vitrinas
están presos los ruiseñores del silencio.

Hay preludios dormidos
que esperan la hora del regreso.

El polvo de la sombra
se pega a los vestidos de los muros.

En el reloj parado
se suicidaron los minutos.

ERNESTO LÓPEZ-PARRA

La lectura de estos poemas demuestra que sólo hay una conformidad tangencial entre el Ultraísmo y las demás banderías estéticas de vanguardia. La exasperada retórica y el bodrio dinamista de los poetas de Milán se hallan tan lejos de nosotros como el zumbido verbal, las enrevesadas series silábicas y el terco automatismo de los sonámbulos del *Sturm* o la prolija baraúnda de los unanimistas franceses…

Además de los nombres ya citados de poetas ultraístas, no hay que olvidar a J. Rivas Panedas, a Humberto Rivas, a Jacobo Sureda, a Juan Larrea, a César A. Comet, a Mauricio Bacarisse y a Eugenio Montes. Entre los escritores que, enviándonos su adhesión, han colaborado en las publicaciones ultraístas, básteme aludir a Ramón Gómez de la Serna, a Ortega y Gasset, a Valle-Inclán, a Juan Ramón Jiménez, a Nicolás Beauduin, a Gabriel Alomar, a Vicente Huidobro y a Maurice Claude. En el terreno de las revistas, la hoja decenal *Ultra* reemplaza actualmente a *Grecia* e irradia desde Madrid las normas ultraicas. En Buenos Aires acaba de lanzarse *Prisma*, revista mural, fundada por E. González Lanuza, Guillermo Juan y el firmante. De real interés es también el sagaz estudio antológico publicado en el N° 23 de *Cosmópolis* por Guillermo de Torre, brioso polemista, poeta, y forjador de neologismos.

Un resumen final. La poesía lírica no ha hecho otra cosa hasta ahora que bambolearse entre la cacería de efectos auditivos o visuales, y el prurito de querer expresar la personalidad de su hacedor. El primero de ambos empeños atañe a la pintura o la música, y el segundo se asienta en un error psicológico, ya que la personalidad, el yo, es sólo una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de todos los estados de

conciencia. Cualquier estado nuevo que se agregue a los otros llega a formar parte esencial del yo, y a expresarle: lo mismo, lo "individual" que lo "ajeno". Cualquier acontecimiento, cualquier percepción, cualquier idea, nos expresa con igual virtud; vale decir, puede añadirse a nosotros… Superando esa inútil terquedad en fijar verbalmente un yo vagabundo que se transforma en cada instante, el Ultraísmo tiende a la meta primicial de toda poesía, esto es, a la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional.

[*] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 15, Vol. 39, N° 151, diciembre de 1921.

LA LÍRICA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

Selección y notas de Jorge Luis Borges

AL HIJO DE UN AMIGO

Ebria de significaciones
La Realidad trabaja en abierto misterio
Y logra a veces
Que no sólo el sueño sino la vida
Nos sea sueño.
Y cuando tanto logra
Lo que debía ser, cumplido está.
Porque una vez que sueño y vida,
Esas dos iluminaciones del Ser,
Confunden sus fuentes bajo nuestras miradas
El milagro inicial de Separación
En el milagro final de Identificación se agota
La Inteligencia cesa, la Visión descansa; ciérrase el círculo.

¿Para qué vino tu hijo y trae su alma
Con milagrosa humildad y altísima cortesía
A practicar Sueño, Vida y Muerte
Y unirse al peregrinaje de las significaciones
Advirtiéndonos humildemente de la sigificación que él es?
A hacernos más ricos con saberlo
Y a formular una más completa palabra
De la ciencia de lo que nos espera.
Porque tal como yo le vi ayer
Saludar de alma a alma a una mujer
Vine a comprender lo que saludar era,
Que es reconocer la existencia de otro con tanta energía
Como la que pone Dios para invitar un alma a existir
Y esto yo no lo sabía
Y en retribución de enseñanza tan valiosa
Yo le digo: que no tema al ocaso
Porque es allí donde nacen más días
Y es donde recibiremos un Saludo
Que nos hará verdaderamente Nacer.
Y para allí voy caminando sin congoja alguna
Más seguro de mi eternidad y de la de mi hijo
Desde que vi cómo saluda el tuyo.
Tu hijo cuyo significado es Yo Saludo
Yo aplaudo todo vivir.

MACEDONIO FERNÁNDEZ

(Macedonio Fernández: Quizás el único genial que habla en esta Antología. Metafísico negador de la existencia del Yo, astillero de enhiestos planes políticos, crisol de paradojas, varón justo y sutil, inderrotable ajedrecista polémico, Don Quijote sonriente y meditabundo. Iniciador —allá por el borroso 99— de una comunidad anarquista en el Paraguay, y ahora despreciador de todos los Zarathustras que se esfuerzan en trastocar las formas gubernamentales o la forma de las corbatas. Ejercitado en el silencio. En esta época de los literaturizados, Macedonio es tal vez el único hombre —hombre definitivo y pensador, no secundario y de reflejo—, que vive plenamente su vida, sin creer que sus instantes son menos reales por el hecho de que no intervienen en los instantes ajenos en salpicadura de citaciones, libros o fama. Hombre que prefiere desparramar su alma en la conversación a definirse en las cuartillas. Es lícito suponer que durante unos cuantos siglos los venideros psicólogos, metafísicos y urdidores de estética se ocuparán en redescubrir las genialidades que él ya encontró, limó, aquilató y silenció a la postre…

Sus noches las encierra en un zaquizamí que ensancha apenas un espejo y que mortifican los muebles entre

cuya poquedad resalta la guitarra donde suele musicalizar sus momentos. Estas últimas verdades las inscribo por tres razones: para apuntalar la visión que de él os quiero imponer, para lisonjear vuestro bohemismo probable y para que le perdonéis su talento.)

Incontaminado

¿Por qué te aproximas mostrando tu cálido cuerpo
apenas oculto por veste de leve tejido?
¿Por qué has envidiado el lecho que ocupa tu hermana
si sabes que de ella por ley y por coito yo soy el marido?
¿Por qué no contienes tus ansias, de perra q' quiere ser madre
y busca en la vía los perros sedientos que al vientre fecundan?
¡Los hombres son muchos… ve a donde sus labios te opriman
en una caricia que oprobio te eviten y lavas confundan!
Si mi hogar es vaso que arde de día y de noche
por mi amor y el de Ella velado con fe de vestales,
¿por qué me interrumpes la plácida luz de mis horas
con invitaciones de fresas prohibidas o goces bestiales?
¡Vete! que en la carne de raso de mi esposa tengo
y en su puro espíritu que nunca a mi espíritu daña,
todos los deleites y toda la lumbre que ansío,
hasta que la Muerte bendiga mi cuerpo con grave guadaña.

Marcelo del Mazo

(En *Los vencidos* —título que signa numerosos cuentos y poemas eslabonados por el nexo común de la crispatura trágica y la motivación erótica— Marcelo del Mazo ha forjado una realidad violenta, parcial, desesperanzada y admirablemente mezquina. Para tal gesta se han hermanado su fatalismo férreo y sus facultades de estilista recio y consciente. Ejemplo de su crisopeya verbal es el verso último de la composición que traslado, donde gracias a una adjetivación decisiva el antiguo símbolo de la Muerte con su guadaña recupera su virtud primigenia.)

Soneto

Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.
Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso, agonizante,
también en él inclina la cabeza.
Si hace doble al dolor también repite
las cosas que me son jardín del alma,
Y acaso espera que algún día habite
en la ficción de su azulada calma
El Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas.

Enrique Banchs

(Enrique Banchs, auténtico poeta, es indubitablemente el primer lírico argentino. Hombre enlutado y evasivo, reza en voz baja sus sonetos a través de cuya perfección un tanto marmórea tiembla la queja de una pena atenuada. El mundo de sus poemas —referible quizá a los abolidos ciclos románticos de Juan Ramón Jiménez— es una cosa marginal y sencilla, pero señorial, castiza y altiva, muy llena de frescor de pomarada y luz de crepúsculo.)

La voz

¡La voz, la voz, desde el suspiro al grito!
Límpida, grave, trémula, recóndita,
siempre la voz, no importa la palabra,
qué importa la palabra; ¡la voz siempre!

¡Sólo la voz, cristal o bronce o cuerda!
clarín marcial, violines en la fronda,
címbalos, flautas pastoriles, liras,
¡sólo la voz!

La voz que se derrama,
como un vaso de mieles o se eleva
como un ave intangible o multiplica
la cavidad sonora de las grutas;
¡siempre la voz!

¡La voz, ¡oh, mar!, ¡oh, padre!,
¡oh, creador polífono y fantástico!;
vientos, la voz plurísona y giróvaga;
fuentes, la voz monótona y cautiva,
árbol, la voz doméstica y sedante!

¡La voz, mujer, no importa la palabra,
no escucho tus palabras, no las oigo!
¡Tu voz, sólo tu voz que me penetra
como la luz y es música de astros!

RAFAEL ALBERTO ARRIETA

(Ha publicado Arrieta *Alma y Momento*, *El Espejo de la Fuente* y *Las Noches de Oro*, poemarios juntamente agradables, cautos y hábiles. Este último calificativo es quizás el mejor definidor de su actuación como poeta. Allende su eficiente musicalidad, que en un vaivén de hamaca nos amodorra, vendándonos los ojos ante la nadería absoluta de su concepción lírica y la indigencia de su facultad metafórica, casi no existen sus poemas. En todos ellos Arrieta gesticula, miente, hace trampas. Comprobad cómo en la composición adjunta *La Voz* ensancha lo que sin duda fue su plan primitivo —la exaltación de la voz humana sobre la significación de las palabras que dice— hasta comprender también en ella las "voces" del mar, de los surtidores y de los árboles… Y cómo a despecho de su entusiasmo altisonante por todo lo musical y auditorio sólo se atreve a incluir en su catálogo aquellas cosas que ya ostentan prestigio literario: clarín marcial, violines en la fronda, címbalos, flautas pastoriles, liras. Conviene subrayar en sus versos la artificialidad de los ejemplos barnizaditos que ensarta, y el hecho de que jamás ha escuchado una lira, cuya presencia allí es sólo explicable mediante reminiscencias de Virgilio o de Fray Luis de León… ¡Qué desemejanza entre esa serie de sombras de palabras leídas y el borbotón de sonidos vivientes que salta en el canto vigésimo sexto del *Song of Myself* de Whitman!

Ya uno de nuestros primeros críticos, Álvaro Melián Lafinur, ha señalado con ironía imperturbable la preferencia de Rafael Alberto Arrieta por esos motivos obvios, populares y sempiternos que constituyen algo así como la calderilla lírica. Escribe Lafinur: "Lo que para otros pasa sin ser casi notado con motivo lírico —perfume, vuelo, nube, rayo de sol, claro de luna, tremor de estrella, sonrisa leve— hiere la fibra íntima de su sentimentalidad y provoca su canto." La verdad es que desde Bécquer hasta hoy la poesía casi no ensalza otros temas.)

BÁRBARA

Tomemos un pájaro con las alas rosadas
Y pico de oro. Salvemos la mar.
Salvemos la tierra
Hasta el cabalístico
Valle de las piedras, forma triangular.
Los Dioses se nutren de humanos. Pues oye,
Al pie de la Esfinge me poseerás.
¡Horror de los cielos! ¡Huida de estrellas!…
La Esfinge alarmada se despertará.
Después, sacrificio terrible cumplido,
Con juncos de Arabia me degollarás.

Ponme el cuello blando, allí, sobre la Esfinge.
Sangre brotará.
¡Oh el encantamiento que mi sangre quiebra!
Muérete de espanto: la Esfinge hablará.

ALFONSINA STORNI

(La señorita de Storni —que según atestigua el último verso del poema anterior es muy partidaria del susto en literatura— se lamenta de que motejen de eróticas sus composiciones. Yo las encuentro cursilitas más bien. Son una cosa pueril, desdibujada, amarilleja, conseguida mediante el fácil barajeo de palabras baratamente románticas —flor, ninfa, amor, luna, pasión—, y cuyo accidental erotismo se acendra vergonzante en símbolos espirituales o se diluye en aguachirle retórica.

Muy habitual en sus poemas es la repetición de cualquier frase pedestre con la finalidad de enaltecerla. Una de sus más celebradas composiciones termina así: *Y me doblo, me doblo bajo el peso / de un beso enorme, de un enorme beso.* ¡Como si bastase reiterar una adjetivación provisoria para que ésta asuma un carácter absoluto y definitivo!)

EL CABALLERO DE LA MANO AL PECHO

Surge el rostro viril de la redonda
Golilla señorial. Al pecho alzada
La mano marfileña y afilada
Tal vez a un voto de lealtad responda.
Dijérase que ya la muerte ronda
En torno a su figura descarnada.
Pintó el Greco en su extática mirada
Una tragedia silenciosa y honda.
¡Ah, quién sabe en qué místico martirio
En qué extrahumano amor, en qué delirio
De gloria ardió su corazón estoico!
Eternizado así en la tela antigua
Es una imagen pálida y exigua
De su siglo fanático y heroico.

ÁLVARO MELIÁN LAFINUR

(Álvaro Melián Lafinur,[83] mente clarisolar, enjardinada y ecuánime, ejerce una plural actividad de prosista, de crítico y de poeta. Ejemplo de su recta condición lírica es el soneto anterior, donde traduce en pura forma clásica el alma flagelada y enroscada que fijó el Greco.)

LAS ROSAS, POR EJEMPLO

Yo no sé a quién echar la culpa de estas cosas,
son mucho más felices, por ejemplo, las rosas.
Es un jardín, es un rosal, es una rama…
Suponed una rosa, toda encendida, que ama;
pues se inclina galante a su novia un momento
y le dice: "Te amo!" Lo demás lo hace el viento.
Yo no sé a quién echar la culpa de estas cosas,
son mucho más felices, por ejemplo, las rosas.
¡Oh, las horas perplejas, largas, en que me quedo
haciéndole dar vueltas a mi anillo en mi dedo!

FERNÁNDEZ MORENO

(Sencillez, ingenuidad, naturalidad, dulcedumbre: he aquí el vocabulario en el cual invariablemente reinciden los definidores de la obra de Fernández Moreno.[84] Como ultraísta que soy, no puedo declararme partícipe de tales afirmaciones. Para mí, la única sencillez estriba en enunciar, con una minoría de palabras, la intuición lírica que se quiere esculpir… Y en los poemas de Fernández Moreno suelen faltar verdaderas intuiciones, en cuyo reemplazo campea un confesionalismo anecdótico y gesticulante o una reedificación trabajosa de estados de alma pretéritos. ¿Cómo dar fe, además, a la ingenuidad de un poeta que coloca sus

frases más ingenuas precisamente al final de sus poemas? Esta meditada acción estratégica, ¿no prueba acaso que su sencillez es una cosa conseguida y mentida? Claro que en toda labor lírica, como en toda urdimbre resultante del ejercicio del intelecto, existe artificialidad. Por eso mismo es hipócrita la tentativa de escamotearla y de mentir balbuceos. A este respecto, podemos recordar los nombres de Uhland y Wordsworth y, en España, la reciente escaramuza de León Felipe.)

El divino temor

Mi alma en bárbara sombra está sumida,
como a Sigfrid la selva le divierte,
y ora vence al dragón en su guarida
ora en pajaro iluso se convierte.

Nada le turba, nada le intimida.
Para su impulso de mancebo fuerte
lo mismo es el misterio de la vida
que el pavoroso enigma de la muerte.

Sin embargo, al dintel de tu pupila
como ante un templo de ábside sonoro
presa de hondo temor mi alma vacila,

y olvidando su estirpe y su decoro
retrocede a la Esfinge que vigila
junto al divino pórtico de oro.

M. Rojas Silveyra

Árbol

Árbol amargo del dolor
que tiene fruto y no da flor
y es solitario y es añejo.

Árbol del Sahara y del Thur,
árbol que desgarra el azur
y es el centinela del Sur.

Árbol viejo,
amigo del viajero pálido
que cruza por el clima cálido
con el hielo del corazón
y el iceberg de la ilusión.

(Pareces para el caminante
del enflaquecido semblante,
un signo de interrogación.)

Bartolomé Galíndez

(Bartolomé Galíndez, el hombre de los mapamundis y las esferas armilares, ha sembrado en su *Venecia Dorada* y en sus *Poemas Modernos y Exóticos* una selva de versos que ostentan compleja suntuosidad de biombos e iluminación entrelazada de prismas. Ensayador de ritmos nuevos y espoleado por una bravía sensualidad verbal, le place tachonar sus escritos de herméticas palabras malayas, aramaicas y tibetanas. Muy adicto a la aventura geográfica. Audaz como una proa y universal como la rosa de los vientos, su espíritu ha mirado cara a cara las estrellerías más enigmáticas y las banderías más revolucionarias. Su labor lírica ha conocido los aplausos de F. T. Marinetti y del presidencial y noble poeta Isaac del Vando Villar.)

El chino del "Aurora"

¿Por qué maté aquel chino a bordo del "Aurora"?
No me había hecho nada; de una humildad sin fin,
Limpiaba mi cabina; de noche, a toda hora,
Me llevaba a la guardia los sandwiches y el gin.

Y cayó a la primera puñalada, en el puente,
Cuando ya comenzaba la Osa a palidecer;
Al arrojarlo al agua se hundió pesadamente,
Y tres veces seguidas volvió a reaparecer.

Lo maté por el pájaro negro que lo seguía
Riendo siniestramente durante todo el día.
Desventurado chino, nada me había hecho.

En las guardias del alba, en las horas más solas.
Lo veo claramente surgiendo de las olas
Con el sombrío pájaro posado sobre el pecho.

HÉCTOR PEDRO BLOMBERG

(H. P. Blomberg es un verdadero poeta. Para comprobarlo basta escuchar el nombre de uno de sus libros, *Las Puertas de Babel*, nombre repleto como un sueño y que calcó después su mismo autor en *Las Ventanas del Infierno*, que señala otro de sus volúmenes. Los horizontes hamacados por el oleaje; las estrellas que se bambolean sobre las olas que gritan; los severos docks, abarrotados de ausencia, donde las gaviotas que pasan semejan los pañuelos de los adioses; los vendavales largos como singladuras y los mástiles que izan como un trofeo la Cruz del Sur. He aquí, fijados en metáforas, los elementos integrales del escenario de los poemas de Blomberg, que son como una interpretación romántica del ambiente que crearon Marryat, Stevenson, Jack London y Rudyard Kipling…

¿Recordáis aquella briosa estrofa de Tomás Morales: *Puerto de Gran Canarias, sobre el sonoro atlántico / con sus faroles rojos en la noche calina?*… Pues bien; la misma sensación que Morales logra en dos líneas, Blomberg suele conseguirla en todo un poema; pero la consigue. Lástima que se deje llevar muchas veces por reminiscencias rubenianas, y que en sus versos la vida —que es grande en complejidades psicológicas y en "greguerías", y no únicamente en un sentido dimensional y cartográfico—, se convierta en una cosa vaga y enorme hecha de anchas palabras colectivas Londres, ciclón, océano…)

Buenos Aires, 1921

[*] *Cosmópolis*, Madrid, N° 36, diciembre de 1921.

CATEDRAL

Las olas de rodillas
los músculos del viento
las torres escarpadas como gritos
la catedral colgada de un lucero

la catedral que es una parva
con espigas de rezos

Lejos
Lejos
los mástiles hilvanan horizontes

y en las playas ingenuas
las olas nuevas cantan los maitines

La catedral es un avión de piedra
que puja por romper las mil amarras
que lo encarcelan
la catedral sonora como un aplauso
que ondea

[*] *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 19, 1° de diciembre de 1921.
Y además en:
Baleares, Palma, N° 131, 15 de febrero de 1921, con variantes. Véase pág. 59.

ÚLTIMO ROJO SOL

Las casas a media asta
casi a ras de la calle
y un poniente monstruoso
que tiene abiertas todas sus alas

(dolorida y desnuda
una guitarra brusca se desangra)

El poniente de pie como un Arcángel
tiraniza la calle

Recién cuando el ocaso
es ya una cosa legendaria
se imponen los acordes al paisaje

[*] *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 20, 15 de diciembre de 1921.
Y además en:
Rythmes rouges, con el título "Derier soleil rouge". Pléiade, 1993, pág. 38.

MONTAÑA

De espaldas a la tierra
yo recojo la sombra vendimiaria
que se derrama desnudo oleaje en las órbitas
abajo se hunden las ciudades
empedradas de puños y de injurias
la noche es vertical
Amanecen temblando las guitarras
mi alma
pájaro oscuro ante su cielo
Frescas eternidades resbalaron
por las montañas
que prolongan un gesto fatalista
la luna nueva fue una vocecita en la tarde.

[*] *Tableros*, Madrid, Año 1, N° 2, 15 de diciembre de 1921.
Y además en:
Rythmes rouges, con el título "Montagne". Pléiade, 1993, pág. 39.

PRISMAS: “SALA VACÍA”

A Humberto Rivas[85]

Los muebles de caoba perpetúan
entre la indecisión del brocado
su tertulia de siempre
Los daguerrotipos
mienten su falsa cercanía
de vejez encerrada en un espejo
y ante nuestro examen se escurren
como fechas inútiles
de aniversarios borrosos
Con ademán desdibujado
su casi-voz angustiosa
corre detrás de nuestras almas
con más de medio siglo de atraso
y apenas si estará ahora
en las mañanas iniciales de nuestra infancia
La actualidad constante
convincente y sanguínea
aplaude en el trajín de la calle
su plenitud irrecusable
de apoteosis presente
mientras la luz a puñetazos
abre un boquete en los cristales
y humilla las seniles butacas
y arrincona y ahorca
la voz lacia
de los antepasados

[*] *Ultra*, Madrid, Año 2, N° 22, 15 de enero de 1922.
Y además en:
Fervor de Buenos Aires, 1923, con variantes, bajo el título “Sala vacía”.

ESCAPARATE
PORCELANA

Semejante a ese guerrero chino que encima de las olas espumosas y malvas saluda la mansión donde los gestos de su hijito florecen.

Semejante al guerrero chino que se dirige, gracias al dragón monstruoso y pueril, hacia la costa adorable.

Y su esposa le tiende el cuerpito radioso y vivo del niño.

Pero siempre el espacio dorado los separa, siempre el héroe venera los suyos sin lograr abrazarlos.

Así yo ignoraré mis amores.

Así yo deberé desconocerte.

[*] *Tableros*, Madrid, Año 2, N° 3, 15 de enero de 1922.

UN CANTO RESIGNADO

Traducción de Jorge Luis Borges

En nuestra gloria nueva seremos
iguales a la vida

Se cierne una penumbra y seremos
los mismos ignorantes

¿Alejar mi tristeza?
¿Interrogarte — intentar demostrarme?

En nuestra gloria seremos
dos romeros que admiran los verjeles [sic].

MAURICE CLAUDE[86]

[*] *Ultra*, Madrid, Año 2, N° 23, 1 de febrero de 1922.

TARDE LACIA

No hay más que una sola tarde
la única tarde de siempre

Aquí está su remanso

Las palabras
no logran arraigarse en el paisaje

y se escurren como agua

El corazón refleja
tus labios que una noche serán besos
y mis ojos abiertos como heridas

aún sostendrán ciudades

El último jardín será el poniente

[*] *Tableros*, Madrid, Año 2, N° 4, 28 de febrero de 1922.

SIESTA

Muchedumbres de sol
bloquean la casa
y el tiempo acobardado se remansa
detrás de las persianas
verdes como cañaverales
Margenándolo todo
hallamos nuestro cuerpo
como una misma acotación inútil
hasta que las campanas rebosantes
vierten la tarde
y se arrodilla el humillado cielo
y nos vestimos de previstos paisajes

* *Ultra*, Madrid, Año 2, N° 24, 15 de marzo de 1922.[87]
Y además en:
Rythmes rouges, con el título “Sieste”. Pléiade, 1993, pág. 39.

[MANIFIESTO][88]

Por segunda vez, ante la numerosa indiferencia de los muchos, la voluntaria incomprensión de los pocos i el gozo espiritual de los únicos, alegramos con versos las paredes.

Volvemos a crucificar nuestros poemas sobre el acaso de las miradas.

Esta manera de manifestar nuestra labor ha sorprendido; pero la verdad es que ello —quijotada, burla contra los vendedores del arte, atajo hacia el renombre, lo que queráis— es aquí lo de menos. Nuestros versos son lo importante.

Aquí los dejamos sangrantes de la emoción nuestra, bajo los hachazos del sol porque ellos no han menester las complicidades del claroscuro.

Ningún falso color va a desteñirse, ningún revoque va a desprenderse.

Los rincones i los museos para el arte viejo i tradicional, pintarrajeado de colorines i embarazado de postizos, harapiento de imágenes i mendicante o ladrón de motivos.

Para nosotros la vida entusiamada i simultánea de las calles, la gloria de las mañanitas ingenuas i la miel de las tardes maduras, el apretón de los otros carteles i el dolor de las desgarraduras de los pilluelos, para nosotros la tragedia de los domingos i de los días grises.

Hastiados de los que, no contentos con vender, han llegado a alquilar su emoción i su arte, prestamistas de la belleza, de los que estrujan la mísera idea cazada por casualidad, tal vez arrebatada, nosotros, millonarios de vida y de ideas, salimos a regalarlas en las esquinas, a despilfarrar las abundancias de nuestra juventud, desoyendo las voces de los avaros de su miseria.

Mirad lo que os damos sin fijaros en cómo.

[*] *Prisma*, Buenos Aires, N° 2, marzo de 1922.

ATARDECER[89]

Toda la charra multitud de un poniente
alborota la calle
la calle abierta como un ancho sueño
hacia cualquier azar
La límpida arboleda
que serena i bendice mi vagancia
se olvida del paisaje
i acalla el barullero resplandor de sus ramas
La tarde maniatada
sólo clama su queja en el ocaso
La mano jironada de un mendigo
esfuerza la congoja de la tarde.

[*] *Prisma*, Buenos Aires, N° 2, marzo de 1922.[90]
Y además en:
Fervor de Buenos Aires, 1923. Es la primera estrofa del poema "Atardecer", publicada sin variantes. Véase la segunda estrofa en pág. 63.
Índice de la nueva poesía americana, El Inca, Buenos Aires, 1926.

AL OPORTUNO LECTOR

El Ultraísmo no es una secta carcelaria. Mientras algunos, con altilocuencia juvenil, lo consideran como un campo abierto donde no hay valladares que mortifiquen el espacio, como un ansia insaciable de lejanías, otros, sencillamente, le definen como una exaltación de la metáfora, esa inmortal artimaña de todas las literaturas que hoy, continuando la tendencia de Shakespeare y de Quevedo, queremos remozar.

De estas explicaciones, intuitiva la primera e intelectual la segunda, elije [sic] la que más te plazca. Huelgan ambas, si nuestros versos no te conmueven. Huelgan también, si alguno de ellos logra palparte el corazón.

[*] *Proa*, Revista de Literatura, primera época, Buenos Aires, Año 1, N° 1, agosto de 1922.[91]

NOCHE DE SAN JUAN

El poniente implacable en esplendores
quebró a filo de espada las distancias.
Suave como un sauzal está la noche.
Rojas chisporrotean
las cálidas guitarras de las bruscas hogueras
leña sacrificada
que se desangra en briosa llamarada
bandera viva en ágil travesura.
La sombra es apacible como una lejanía
Bien recuerdan las calles
que fueron campo un día.
Toda la santa noche la soledad rezando
el rosario disperso de astros desparramados.

[*] *Proa*,92 primera época, Buenos Aires, Año 1, N° 1, agosto de 1922.
Y además en:
Fervor de Buenos Aires, 1923, bajo el título "La noche de San Juan", con variantes en la disposición tipográfica.
Índice de la nueva poesía americana, El Inca, Buenos Aires, 1926.

EL CIELO AZUL, ES CIELO Y ES AZUL

El paisaje se agolpa en la ventana. Veo un desperezarse de médanos desmadejados y lacios, el mar que bajo el cielo de un azul cobarde se apreta al horizonte, los empinados cerros arenosos abiertos con amplitud de abrazo en ciernes, y en el trecho que vase humillando hasta formar la playa, alguna casa de cinc arrinconada por las leguas y sitiada por muchedumbres de sol.

Esto y alguna de esas renegridas pirámides que se alzan sobre los pozos de petróleo, integran el desesperado paisaje que me rodea, y que conocen harto bien todos los moradores de este rincón del Chubut.

Su fijación escrita —donde la costumbre de la literatura ha impuesto un par de imágenes— agota varios renglones, que copian sin embargo una percepción única, abarcable en un vistazo brevísimo.

Intentamos ahora verterla a las diversas lenguas metafísicas y ver de qué manera los filósofos explican este fenómeno escueto: la percepción de una cosa, indagación que aboca en seguida al problema del conocimiento y puede guiarnos, sin embélicos técnicos ni jerihabla virtual, a lo más extrañable de nuestro asunto.

Palpemos ante todo la explicación adocenada y corriente del hombre que nunca se asomó a la metafísica. Éste empieza por negar que exista el problema, luego duda de nuestra seriedad al interrogarle, y tras de haber rondado algún tiempo por estos ineludibles arrabales de la iniciación filosófica, nos declara que antes que yo lo mirase, el paisaje estaba enclavado allí, lo mismo que ahora. Entonces nosotros, amartillando una consabida dialéctica, le señalamos que el paisaje es un conjunto visual sujeto a cambios innumerables según la luz, la hora, la distancia, la actitud del espectador y otras distintas condiciones. ¿Cuál de tantos paisajes, le preguntamos, es valedero? El hombre intenta demarcar una frontera entre el paisaje real y los caprichos que acarrean la perspectiva y el clima, y se va empantanando en las palabras, hasta callarse, atascado por el imprevisto carácter díscolo y traicionero que asumen.

Y ahí podemos dejarlo, en aprendizaje de Kant, inventando añejas respuestas y deteniéndose en encrucijadas vetustas siempre un tanto aturdido de su encontronazo con la metafísica, hoy muy esperanzado en el desquite final y avecinándose mañana a la incredulidad más plenaria. Oigamos a los materialistas ahora. Éstos aseguran que lo que huelo, escucho, miro, palpo, gusto y estrujo, no tiene realidad, y que lo único que merece ser dignificado con denominación tan honrosa es la energía o los átomos o las combinaciones moleculares; cosas que en sí no son verificables sensualmente. Empero, para imaginármelas de algún modo y redimirlas de su condición de nadería y de mera palabra amplificada, debo concederles visibilidad, tamaño y otras singularidades aparenciales; es decir, debo asemejarlas enteramente a esos conjuntos de percepciones, para cuya explicación han sido inventadas, y cuya realidad total niegan los materialistas. Aberración es ésta, que de escucharla por vez primera, nos azoraría.

El materialismo, en suma, no explica nada, y el concepto de dos universos paralelos y coexistentes, uno esencial, continuo, colectivo, y el otro fenomenal, intermitente, psicológico, es antes una complicación que una ayuda. Si lo aceptamos, nos encaran dos problemas en lugar de uno. El hecho de que las ciencias físicas hayan menester electrones, magnetismo y moléculas, no implica que éstos vivan una existencia independiente: negación que arrímase un tanto al concepto instrumental de la verdad que defienden los pragmatistas y que según veremos luego, tampoco es absolutamente justo…

La distinción arbitraria en fin que el materialismo establece entre unas cualidades y otras afirmando que lo especial es objetivo, pero que los sonidos y los colores sólo son subjetivos, no pasa de ser una incomprensión vergonzante y un silabeo filosófico que no logran redimir algunas pobres corazonadas y vislumbres de la visión metafísica.

Escuchemos al idealismo entonces. Schopenhauer, el meditador que con más feliz perspicacia y más plausibles abundancias de ingenios, ha promulgado esta doctrina, quiere dilucidar el mundo mediante las dos claves de la representación y la voluntad. Esto puede aclararse de la siguiente manera.

Antes de Schopenhauer, toda especulación ontológica había hecho del espíritu o de la materia su punto de partida. Unos rebajaban el espíritu a ser derivación de la materia y consecuencia de sus transformaciones; otros, en sentido inverso, declaraban que la materia es una hechura del espíritu, rotulado. Yo por Fichte y Demiurgo o Dios por los teólogos. Schopenhauer descartó ambas hipótesis, asentando la imposibilidad de un sujeto sin objeto y viceversa, lo cual es enunciable en términos de nuestro ejemplo, diciendo que el paisaje no puede existir sin alguien que se aperciba de él, ni yo sin que algo ocupe el campo de mi conciencia. El mundo, es, pues *representación*, y no hay una ligadura causal entre la objetividad y el sujeto.

Pero además es *voluntad*, ya que cada uno de nosotros siente que a la briosa pleamar y envión continuo de las cosas externas podemos oponer nuestra volición. Nuestro cuerpo es una máquina para registrar percepciones; mas es también una herramienta que las transforma como quiere. Esta fuerza cuya existencia atestiguamos todos es la que llama *voluntad* Schopenhauer: fuerza que duerme en las rocas, despierta en las plantas y es consciente en el hombre…

¿Qué otras aclaraciones de la vida queréis que repasemos? Hay la que dijo Pitágoras, el cual quiso asentar el

mundo sobre principios guarismales; hay la que dijo Platón, quien afirma que si al mirar los médanos puedo apercibir su declive y su tonalidad amarilleja es porque en otro ciclo vital he conocido las ideas puras de lo Amarillo y de lo Oblicuo, que estos arenales copian ahora —respuesta que se limita a trasladar el problema a inabordables lejanías—; hay la que susurra la Kábala y paladearon los teósofos alejandrinos, según la cual somos emanaciones de Dios y nuestra inquietud es anhelo entrañable de volver a la patria divinal; hay la de Kant, que apuntala las apariencias sensuales sobre una inagarrable cosa en sí; hay la de Valentino, quien dictaminó que los comenzadores del mundo fueron el mar y el silencio. Esas y muchas otras, cuya omisión casual o voluntaria corregirá el lector, lidian y se desmienten.

Empero tantas divergencias tienen un centro común: la configurada práctica de referir un fenómeno a otros, y remachar a la existencia un eje que, según las idiosincrasias de escuelas, denomínase Dios, Representación o Energía.

Los que han subrayado esa universal endeblez hánse obstinado en ver en ella una mera bravata del idioma, una salpicadura entrometida del río del lenguaje, que traspasa con olas arboladas la jurisdicción de su lecho. Esto es erróneo. La culpa no es achacable al lenguaje ni son las antedichas claves iguales al sésamo, al abracalar y demás talismánicos conjuros de la superstición antigua. Los últimos no significan nada y las primeras, aunque parcamente, algo dicen. La culpa está en la indagación, que no en la respuesta.

Recordemos que Lichtenberg llamó al hombre *das rastlose Ursachentier*, la infatigable bestia causal. *¿Y si el principio de causalidad fuera un mito, y cada estado de conciencia —percepción, recuerdo o idea— no recelase nada, no tuviese escondrijos ni raigambres con los demás ni honda significación, y fuese únicamente lo que parece ser en absoluta y confidencial entereza?*

A primera vista, esa conjetura se nos antoja imposible. Sin embargo, una fácil meditación nos convencerá de su validez y hasta de su certidumbre axiomática.

Elegid la clave filosófica que os parezca más eficaz y aplicadla al enlace de percepciones oculares que dan principio a esta encuesta. Lejos de iluminarlas o de confundirse con ellas, veréis que se mantiene incólume, aislada. Será un suceso más en vuestra conciencia, como podría serlo una intención o un sonido. No alterará en un punto la verdad de lo que antes fue o meditamos; será sencillamente otra realidad, abarcadora del momentáneo presente, pero inhábil para modificar los otros presentes, que apiñados por una sola palabra, llama pasado el actual. Éstos permanecerán ajenos e inaccesibles a toda trabazón niveladora. El horror de la pesadilla que nos maltrata en la noche no aménguase en un ápice por la comprobación que al despertar hacemos de su “falsía”.

Alguien acaso me echará en cara que ese argumento es una petición de principio facilitada por una identificación arbitraria de los sucesos y las noticias que de ellos llegan a nosotros. Pero la verdad es que no podemos salir de nuestra conciencia, que todo acontece en ella como en un teatro único, que hasta hoy nada hemos experimentado fuera de sus confines, y que, por consiguiente, es una impensable y vana porfía esa de presuponer existencias allende sus linderos. Lo cual pueda quizá enunciarse así: no hay en la vida continuidades algunas. Ni el tiempo es un torrente donde se bañan todos los fenómenos, ni es el yo un tronco que ciñen con intorsión pertinaz las sensaciones e ideas. Un placer, por ejemplo, es un placer, y definirlo como la resultancia de una ecuación cuyos términos son el mundo externo y la estructura fisiológica del individuo, es una pedantería incomprensible y prolija. El cielo azul, es cielo y es azul, contrariamente a lo que vacilaba Argensola.

Mejor dicho: todo está y nada es.

Una afirmación última. El lenguaje, esa categoría militar y metodizada, no es lo más apto para trujamán de la no causalidad y la soltura. De ahí que si os detenéis en las palabras de mi argumento y buscáis la manera de irles dando la vuelta y desmentirlas, acertaréis acaso, alcanzando con ello un divertido ajedrecismo verbal y un breve esparcimiento del espíritu al confirmar que vuestra dialéctica de hombre leyente es superior a la mía de hombre que escribe. Pero si rebasando las triquiñuelas orales, procuráis ahondar la sustancia de lo que asevero, sentiréis cómo la vida maciza se resquebraja y desparrama. Vuestro Yo consumará su jubiloso y definitivo suicidio; las más opuestas opiniones nunca se darán el mentís; la Eternidad, arrugada, cabrá en la corta racha de lo actual; se quebrantarán las formidables sombras teológicas, y el espacio infinito caducará con su exorbitancia de estrellas.

Comodoro Rivadavia, 1922[93]

[*] *Cosmópolis*, Madrid, N° 44, agosto de 1922.[94]

SÁBADO[95]

Benjuí de tu presencia
que iré quemando luego en el recuerdo
y miradas felices
de bordear tu vivir
Afuera hay un ocaso joya oscura
engastada en el tiempo
que redime las calles humilladas
y una honda ciudad ciega
de hombres que no te vieron
La tarde calla o canta
Alguien descrucifica los acordes
clavados en el piano
Siempre la multitud de tu belleza
en claro esparcimiento sobre mi alma.

* *Nosotros*, Buenos Aires, Año 16, Vol. 42, N° 160, septiembre de 1922.[96]
Y además en:
Manomètre, Lyon, N° 2, octubre de 1922, con variantes.
Fervor de Buenos Aires, 1923. Es la primera estrofa del poema “Sábados”, con variantes.

SÁBADO[97]

Benjuí de tu presencia
que luego he de quemar en el recuerdo
y miradas felices
de ir orillando tu alma
Afuera hay un ocaso joya oscura
engastada en el tiempo
que levanta las calles humilladas
y una honda ciudad ciega
de hombres que no te vieron
La tarde calla o canta
Alguien descrucifica los anhelos
clavados en el piano
Siempre la multitud de tu hermosura
en claro esparcimiento sobre mi alma.

Buenos Aires

* *Manomètre*, Lyon, N° 2, octubre de 1922.[98]
Y además en:
Fervor de Buenos Aires, 1923. Es la primera estrofa del poema “Sábados”, con variantes.

FORJADURA

Como un ciego de manos precursoras
que apartan muros y vislumbran cielos
lento de azoramiento voy palpando
por las noches hendidas
los versos venideros
He de quemar la sombra formidable
en su límpida hoguera
púrpura de palabras
sobre la espalda flagelada del tiempo
He de encerrar el llanto de los siglos
en el duro diamante del poema
Nada importa que el alma
ande sola y desnuda como el viento
si el universo de un glorioso beso
aún abarca mi vida
y en lo callado se embravece un grito
Para ir sembrando versos
la noche es una tierra labrantía.

[*] *Proa*, Revista de Renovación Literaria, Buenos Aires, Año 1, N° 2, diciembre de 1922.[99]
Y además en:
Fervor de Buenos Aires, 1923, con variantes.

A QUIEN LEYERE[100]

Suelen ser las prefaciones de autor una componenda mal pergeñada, entre la primordial jactancia de quien ampara obra que es propiamente facción suya, y la humildad que aconsejan la mundología y el uso. A tal costumbre esta advertencia no desmentirá interrupción.

Empiezo declarando que mis poemas, pese al fácil equívoco, que es motivable por su nombre, no son ni se abatieron en instante alguno a ser un aprovechamiento de las diversidades numerosas de ámbitos y parajes que hay en la patria. Mi patria —Buenos Aires— no es el dilatado mito geográfico que estas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas.

De propósito pues, he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no advierten sino lo extranjerizo: La vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla. Sin miras a lo venidero ni añoranzas de lo que fue, mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas. Semejante a los latinos, que al atravesar un soto murmuraban “Numen Inest”. Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo. Sitio por donde discurrió nuestra vida, se introduce poco a poco en santuario.

Entiendo que tales intenciones sonarán forasteras a esta época, cuya lírica suele desleírse en casi-músicas de ritmo o rebajarse a pila de baratijas vistosas. No hay odio en lo que asevero, sino rencor justificado. Cómo no malquerer a ese escritor que reza atropelladamente palabras sin paladear el escondido asombro que albergan, y a ese otro que, abrillantador de endebleces, abarrota su escritura de oro y de joyas, abatiendo con tanta luminaria nuestros pobres versos opacos, sólo alumbrados por el resplandor indigente de los ocasos de suburbio. A la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén, quise oponer otra, meditabunda, hecha de aventuras espirituales y cuya profesión de fe cabe en las razones que copio de Sir Thomas Browne (Religio Medici, 1643): “Mi vida es un milagro cuya relación antes avecíndase a la poesía que a la historia, y sonaría a guisa de fábula en las orejas del vulgo. Hay sin duda, en nosotros, un trozo de divinidad, algo que precedió a los elementos y no debe homenaje al Sol. Quien esto no comprendiese, aun habrá de estudiar la cartilla humana”.

En lo atañente, no ya a la esencia, sino a la hechura de mis versos, fue mi propósito darles una configuración semejante a la trazada por Heine en “Die Nordsee”. Existen, sin embargo, algunas diferencias formales. Hélas aquí: La inequivocabilidad y certeza de la pronunciación española, junto con su caterva de vocales, no sufren se haga en ella verso absolutamente libre y exigen el empleo de asonancias. La tradición oral, además que posee en nosotros el endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida.

Acerca del idioma poco habré de asentar. Siempre fue perseverancia en mi pluma —no sé si venturosa o infausta— usar de los vocablos según su primordial acepción, disciplina más ardua de lo que suponen quienes sin lograr imágenes nuevas fían su pensamiento a la inconstancia de un estilo inveteradamente metafórico y agradable con flojedad… Mi sensualidad verbal sólo abarca determinadas palabras, lacra imputable a cuantos escritores conozco y cuya excepción única fue don Francisco de Quevedo, que vivió en la cuantiosa plenitud y millonaria entereza de nuestra lengua castellana.

Siempre fui novelero de metáforas, pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito. En este libro hay varias composiciones hechas por enfilamiento de imágenes, método que alcanzó perfección en breves poemas de Jacobo Sureda, J. Rivas-Panedas y Norah Lange, pero que desde luego no es el único. Esto —que ha de parecer axioma desabrido al lector— será blasfemia para muchos compañeros sectarios.

Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, perdóneme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos unos; poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escribidor —el desconfiado y fervoroso escribidor— de mis versos.[101]

J. L. B.

* *Fervor de Buenos* Aires,[102] Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923. [Edición del autor.]

MÚSICA PATRIA

Quejumbre mora
bordeando oscuramente ambas eternidades
del cielo gigantesco y de las leonadas arenas,
llevada con horror de alfanjes heroicos
a los límpidos prados andaluces
desgarrándose como una hoguera por las malezas del tiempo,
entre los siglos escurriéndose
quemando las vihuelas en llamarada de jácaras
hasta el milagro de la gesta de Indias
cuando los castellanos
saqueadores de mundos
iban robando tierras de albur al poniente.
Desmelenada por la pampa,
trasegada de guitarra criolla en guitarra,
entreverándose con la pena
de avillanada gente quichua
descoyuntándose con la insolencia del puerto,
hecha otra vez picota de arrufianados vivires
y humilladero de mujeres malas,
ha logrado ahondar con tal virtud en nuestra alma
que si de nochecita una ventana
la regala en sonora generosidad a la calle
el caminante
siente como si le palparan el corazón con la mano.

[*] *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923. [Edición del autor.]

CIUDAD

Anuncios luminosos tironeando el cansancio.
Charras algarabías
entran a saco en la quietud del alma.
Colores impetuosos
escalan las atónitas fachadas.
De las plazas hendidas
rebosan ampliamente las distancias.
El ocaso arrasado
que se acurruca tras los arrabales
es escarnio de sombras despeñadas.
Yo atravieso las calles desalmado
por la insolencia de las luces falsas
y es tu recuerdo como un ascua viva
que nunca suelto
aunque me quema las manos.

[*] *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923. [Edición del autor.]
Y además en:
Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927), de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, Buenos Aires, Editorial Minerva, 1927.

HALLAZGO

¡Cómo entre tanto abatimiento y desgano
el acaso alistó para mi alma
esa música tan cariñosa y valiente,
esa inconfesable racha porteña
que resolvió mi pena desparramada en su alarde
de igual manera
que el cielo rinde y abarca en su anchura
los temporales y las quejas!
Yo llevé aquella música a flor de alma
como quien lleva una bandera.

[*] *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923. [Edición del autor.]

VILLA URQUIZA[103]

Atendido de amor y rica esperanza,
cuántas veces he visto morir sus calles agrestes
en el Juicio Final de cada tarde!
La frecuente asistencia de un encanto
acuña en mi recuerdo una[104] *predilecta eficacia*
ese arrabal cansado,
y es habitual evocación de mis horas
la vista de sus calles,
el horizonte que se acurruca en los lejos,
las quintas que interrumpe el cielo baldío,
la calle Pampa larga como un beso,
las alambradas que son afrenta del campo
y la dichosa resignación de unos sauces.
Paraje que arraigó una tradición de amor en el alma
no ha menester vanaglorioso renombre,
ayer fue campo, hoy es incertidumbre
de la ciudad que del despoblado se adueña:
bástale para conseguir las laúdes del verso
ser el sitio implorado de una pena.

* *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923. [Edición del autor.]

Y además en:

Poemas (1922-1943), Buenos Aires, Editorial Losada, 1943, con variantes. En las posteriores reediciones de su poesía, Borges excluyó este poema.

DICTAMEN

Si altivecen un libro
gloria verbal, grandeza en el estilo y exaltación de imágenes
no limaré mis entusiasmos
y será mi voz viva herramienta de su honra
mas no me embaucará mi devoción
y silenciosamente
sabré que aquello es artimaña y trampa dichosa.
Pero si al terminar un libro liso
que ni atemorizó ni fue feliz con jactancia
siento que por su influjo
se justifican los otros libros, mi vida
y la propia existencia de las cosas,
con gratitud lo ensalzo, y con amor lo atesoro
como quien guarda un beso en la memoria.

[*] *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923. [Edición del autor.]

ALBA DESDIBUJADA

Se apagaron los barcos
en el agua cuadrada de la dársena.
Las periódicas grúas relajan sus tendones.
Los mástiles se embotan en el cielo playo.
Una sirena ahogada pulsa en vano
las cuerdas de la distancia.
La ceniza de adioses aventados
va agostando el paraje
y es un pañuelo en despedida
la gaviota que pasa
rozando con las alas
las hachas de las proas que talan la foresta de los mares.
En previsto milagro
la aurora despeñada
rodará de alma en alma.

[*] *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923. [Edición del autor.]

CAÑA DE ÁMBAR

He aquí una flor
llamada caña de ámbar.
Es recuerdo querido de una tarde
en que me dio su boca una palabra
dichosa como un beso.

Esas líneas publican mi secreto
semejante al de todos.
¿A qué apilar altos alardes verbales,
decoro de sentencias y de imágenes,
para decirte lo que sabes?
También tú junto a la esperanza viviste
y hubo en ti dicha dolorosa, desolación de ausencia y
gloria inconstante
y certidumbre venturosa entre dudas
y amartelada gustación de otra alma.
Quiero que ante esta flor y esa palabra
nos reconozcamos iguales
como ante una común música patria.

[*] *Fervor de Buenos Aires,* Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923. [Edición del autor.]

INSCRIPCIÓN SEPULCRAL

Para el coronel don Francisco Borges,
mi abuelo

Las cariñosas lomas orientales,
los ardientes esteros paraguayos
y la pampa rendida
fueron ante tu alma
una sola violencia continuada.
En el combate de La Verde
desbarató tanto valor la muerte.
Si esta vida contigo fue acerada
y el corazón, airada muchedumbre
se te agolpó en el pecho,
ruego al justo destino
aliste para ti toda la dicha
y que toda la inmortalidad sea contigo.

[*] *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923. [Edición del autor.]

FRANCISCO PIÑERO[105]

De golpe, con la injuriosa precisión de una afrenta, ha desalmado nuestro fervor el fallecimiento de Francisco Piñero, excelente poeta, mayor amigo y máximo alentador de aventuras intelectuales. Era el suyo un espíritu amartelado y audaz que se ocultaba en lentitudes criollas como en la mano lacia se oculta la fortaleza del puño. Para quienes tuvimos su confianza, significa su muerte una mutilación lastimosa de nuestra propia vida. Su alma fue desvelada, fiel, varonil. Ese intenso sentir que advertimos todos en ella es promesa generosa de su inmortalidad, pues si lo desvaído y parcial amaga cesación, no acontece lo propio con lo señalado y vehemente.

Fenecido a los veintidós años, Piñero deja una breve y honda obra crítica *La Estética de los Diferentes* y recorriendo por siempre nuestra memoria una marcha de versos altaneros, definitivos como estatuas.

[*] *Proa*, Revista de Renovación Literaria, primera época, Buenos Aires, Año 1, N° 3, julio de 1923.

ACOTACIONES

GUILLERMO DE TORRE,
Hélices,
Madrid, 1923[106]

La gustación verbal —esto es, el solazarse el ánimo con el lenguaje y sus trastrueques o con la sonoridad y sugestión de voces aisladas— no es, como universalmente se cree, una cualidad privativa de quienes frecuentan las bibliotecas o profesan de doctos. Antes bien, hay sucesos populares —la chulería madrileña, el criollismo— que hincan su arraigadura en determinadas predilecciones de idioma. El encanallamiento arrabalero que se adueña de nuestra ciudad es, a mi entender, un suceso que con resabios de paradoja podríamos denominar literario: la gente paladea la jerigonza de rufianes y de ladrones, como antaño los recreara el habla gauchesca. Hace unos meses, Buenos Aires dio con el verbo *sufra* y la palabreja se despeñó por un millón y medio de bocas, rijosas y felices como Góngora, al dar con esa otra palabreja: *purpúreo*. En ambas coyunturas, la raigambre del placer fue la misma. Placer verbal, oral, de palabra.

Claro está que no hay menos dialectos que habladores y que los partidarios de un agrupamiento idiomático contrastan con vigor cualquier otro gremio. Por eso el libro de Torre ha de espolear indignaciones. En el bravo decurso de sus páginas, el poeta se manifiesta inalterable antípoda de cuanto diccionario conozco. En ellas hay enérgicas asperezas de metro y un apedreo pertinaz de impávidos neologismos. Otra notoria singularidad del volumen es el manejo que hace Torre de la metáfora. Apiña un increíble acopio de imágenes en la estrechez de una frase sola y las deja luchando juntas con esa silenciosa vehemencia de las enredaderas y malezas que inquietan una selva. Tan cuantiosa frecuencia de figuras es índice de la complicación de su lírica, ya que en versificaciones primitivas o populares casi no se encuentran metáforas.

Felizmente la tal complicación es reidora y franca. Está hecha con alborozo, con ímpetu, con gran fervor de mocedad. En conjunto *Hélices* me parece una bella calaverada retórica.

MACEDONIO FERNÁNDEZ,[107]
El Recién venido, inédito aún

No sin alguna felicidad ha equiparado un juicio reciente el acto teologal de la creación y el arte literario que aumenta con sus realidades verbales la realidad universal. En ambos casos trátase de un alucinamiento, pues que podemos considerar el vivir como la dolorosa fábula con que se arrebata Dios a sí mismo, pluralizado en almas. Este cotejo de la deidad y el poeta ya lo emprendió con eminente metáfora Schopenhauer, señalando que la ilusión pequeña del arte hallábase enclavada en la universal ilusión a semejanza del teatro dentro del teatro que en Hamlet vemos.

Hoy me interesan los teje manejes mediante los cuales puede trastrocarse novelescamente la vida. En la urdimbre fantástica que continuándola de Poe practican diestramente Wells y los arrabales de Wells, la cotidianería del vivir es exacta y la alucinación alcánzase introduciendo una contingencia absurda cualquiera que después —devanada con la flexible precisión de una fórmula— basta para dar en tierra con la rigidez anterior. Lo propio puede afirmarse de Swift: en sus intentonas quiméricas, por asombrosas que sean, no hay más que un solo instante de fuerte actividad imaginativa: única desviación que tuerce por un cauce maravilloso todo el decurso de la obra. Otros escribidores hay que intentan levantarse a fantásticos, apilando con este fin demonios súcubos y aquelarres. De ellos cabe decir que se valen de imaginaciones ajenas y son deudores vergonzantes de los embelecos del tiempo. Quevedo, en los episodios que dan principio a la *Hora de Todos*, parece realizar una suerte de creación continua y sin trabas, pero a poco se advierte su trastienda de moralizador estoicismo y el libro que empezó con travesuras, fina con esplendores austeros y arremetidas al gobierno. En cuanto a Gómez de la Serna, no hace sino puntualizar la vida con insistencias de maniático. Su excelencia estriba en su estilo, no en su visión que es ahogadora, espesa y carnal…

Ensanchando los anteriores ejemplos, quiero apuntar que la novela imaginativa no es más que el aprovechamiento desaforadamente lógico de un capricho. Sólo conozco una excepción. En las digresiones de Macedonio Fernández, paréceme ver una fantasía en incesante ejercicio: actividad que briosamente va diseñando universos, no legislados y fatales como un problema de ajedrez, sino arbitrarios y burlones como la mejor partida de truco. Para justipreciarlo, basta ser una individualidad perfilada, impar y distinta, como tú —¡oh, lector!— que al igual de todos, ejerces la plausible singularidad de ser alguien.

[*] *Proa*, Revista de Renovación Literaria,[108] primera época, Buenos Aires, Año 1, N° 3, julio de 1923.

ATARDECER

Publicación bilingüe

A despecho de tu desamor
tu hermosura
prodiga su milagro por el tiempo
Está en ti la ventura
como la primavera en la hoja
nueva
Quedamente a tu vera
se desangra el silencio
Ya casi no soy nadie
soy tan sólo un anhelo
que se pierde en la tarde
En ti está la delicia
como está la crueldad en las
espadas.

LE SOIR TOMBÉ

En dépit de tan désamour
ta beauté
par le temps son miracle prodigue
le bonheur est en toi comme
le printemps dans la feuille
neuve
Quiètement à ton côté
le silence perd son sang
Déjà presque personne ne suis
Suis seulement un désir
qui se perd avant la nuit
Le délice est en toi
en comme est la cruauté dans les
épées.

Buenos Aires

Traduit de l'espagnol par E. M.[109]

* *Manomètre*, Lyon, N° 4, agosto de 1923.
Y además en:
Fervor de Buenos Aires, 1923. Es la tercera estrofa del poema "Sábado", sin variantes.

ACERCA DEL EXPRESIONISMO[110]

En el decurso de la literatura germánica, el expresionismo es una discordia.

Ahondemos la sentencia.

Antes del acontecimiento expresionista la mayoría de los escritores tudescos grabaron en sus versos no la intensidad sino la armonía. Obra de caballeros acomodados la suya, se detuvo en las blandas añoranzas, en la visión rural, en la tragedia rígida que atenúan forasteros lugares y lejanías en el tiempo. Nunca fueron asombro del lector, encamináronse al sobrio cielo luterano con la conciencia limpia de artimañas retóricas y sus plumas tranquilas alcanzaron alguna remansada belleza. (A quienes arriesgasen indecisión acerca de lo último, les recordaré que los dos mejores poemas hechos en nuestra patria, no son literatura meditada, sino divertimiento genial de hombres que vivieron al margen de las letras. Claro está que me refiero a las invenciones de Estanislao del Campo y de Hernández.) El propio Goethe casi nunca buscó la intensidad; Hebbel alcánzala en sus dramas y no en sus versos; Heine y Nietzsche fueron excepciones grandiosas. Hoy, por obra y gracia del expresionismo, se generaliza lo intenso: los jóvenes poetas de Alemania no paran mientes en impresiones de conjunto, sino en las eficiencias del detalle: en lo inusual del adjetivo, en el brusco envión de los verbos. Esta solicitud verbal corresponde a una solicitud de la vida en todas sus minucias: amor a los instantes y a las palabras, que son firmes instantes del pensamiento. Todo ello informado por un sentido trágico del vivir, cosa que es fácil achacar a la guerra. En lo atañedero a la novelería en los detalles, la justifica la desconfianza de quienes no pudiendo enteramente comprobar el conjunto, quieren al menos asegurar las partes aisladas. Vehemencia en el sentir y en el cantar, abundancia de imágenes, una suposición de universal fraternidad en el dolor: he aquí el expresionismo. Palabra desbocada y anchurosa que abarca demasiadas desemejanzas y cuya latitud incluye por igual las dolorosas bellezas de Gottfried Benn y las interjecciones enfiladas del menor aprendiz de Whitman.

Los patriotas afirman que el expresionismo es una intromisión judaizante.

Explicaré el sentido de esa conjetura malévola.

El pensativo, el hombre intelectual, vive en la intimidad de los conceptos que son abstracción pura; el hombre sensitivo, el carnal, en la contigüidad del mundo externo. Ambas trazas de gente pueden recabar en las letras levantada eminencia, pero por caminos desemejantes. El pensativo, al metaforizar, dilucidará el mundo externo mediante las ideas incorpóreas que para él son lo entrañal e inmediato; el sensual corporificará los conceptos. Ejemplo de pensativos es Goethe cuando equipara la luna en la tenebrosidad de la noche a una ternura en un afligimiento; ejemplos de la manera contraria los da cualquier lugar de la Biblia. Tan evidente es esa idiosincrasia en la Escritura, que el propio san Agustín señaló: “La divina sabiduría que condescendió a juzgar con nuestra infancia por medio de parábolas y de similitudes, ha querido que los profetas hablasen de lo divino a lo humano, para que los torpes ánimos de los hombres entendiesen lo celestial por semejanza con las cosas terrestres” (Lib. IV de Doctrina Christiana).

La teología —que los racionalistas desprecian— es en última instancia, la logicalización o tránsito a lo espiritual de la Biblia, tan arraigadamente sensual. Es el ordenamiento en que los pensativos occidentales pusieron la obra de los visionarios judaicos. ¡Qué bella transición intelectual desde el Señor, que al decir del capítulo tercero del Génesis, paseábase por el jardín en la frescura de la tarde, hasta el Dios de la doctrina escolástica, cuyos atributos incluyen la ubicuidad, el conocimiento infinito y hasta la permanencia fuera del Tiempo en un presente inmóvil y abrazador de siglos, ajeno de vicisitudes, horro de sucesión, sin principio ni fin!

Considerad ahora que los expresionistas han amotinado de imágenes visuales la lírica contemplativa germánica y pensaréis tal vez que los que advierten judaísmo en sus versos tienen idealmente razón. Razón de lógica interior, donde la realidad no colabora.

Que dos poetas icen sus palabras ahora:

La batalla de la Marne

Poco a poco la tierra empieza a hablar y a moverse.
La yerba brilla como un verde metal. Las selvas,
Talanqueras hundidas y frondosas, tragan columnas lejanas.
Lívido secreto, va a estallar todo el cielo.
Dos horas infinitas van desplegando minutos.
Mi corazón es amplio como Alemania y Francia reunidas
Y lo atraviesan todas las balas del mundo.
La batería levanta su voz de león.

Una y seis veces. Silencio.
En los lejos arde la infantería.
Durante días. Durante semanas también.

GUILLERMO KLEMM

ANDANZAS EN EL ATARDECER

Por la oscuridad cariñosa
van acallándose nuestros pasos.
Las manos palpan rígidas, miedo.
El resplandor
Nos va esculpiendo a entrambos en la sombra.
Altamente arde la estrella.
Un pino cuelga de ella.
Y alza tras de sí la tierra.
La soñolienta tierra acaricia el cielo desnudo.
El cielo besa
Y nosotros nacemos en el beso.

AUGUSTO STRAMM

(El culpable de haber castellanizado estos versos, soy yo.)

Ginebra

* *Inicial*, Buenos Aires, Año 1, N° 3, diciembre de 1923.[111]
Y además en:
Inquisiciones, 1925, con variantes.

ALEJAMIENTO

Más allá de las casas del suburbio
sórdidas como puños llenos de flaca ira
por el campo espaciado
sobre el Tajo donde dos ríos
adunan sus pueblos de agua
cantando,
tu recuerdo ya doloroso
dió demasiadas veces su resplandor a mi sombra,
su resplandor de quemazón que me abrasa.

Negado por las cosas y negándolas,
caminé yo con tu recuerdo por esos campos
que sólo eran la certitud de tu ausencia.
Hoy me vino tu carta
embanderando con su claror mi jornada.
Tu carta me devuelve las campiñas
y la enhiesta arboleda que enriquece
con su soberbia de hojas el cielo atardecido:
Tierras que nunca viste!

Ginebra, 1923

* *Alfar*,112 La Coruña, N° 36, enero de 1924.

LOS LLANOS

La llanura es un dolor pobrísimo que persiste.
La llanura es una estéril copia del alma.
El arenal es duro y enceguecido y en él no brilla la videncia del agua.
¡Qué cansados de perdurar están estos campos!
Esta flagrada y dolorida ausencia es toda La Rioja.
Por este llano urgió su imperio hecho de lanzas Juan Facundo Quiroga.
Imperio forajido, imperio misérrimo.
Imperio cuyos vivos atambores fueron cascos de potros redoblando
ciudades humilladas
Y cuyas encarnizadas banderas fueron los cuervos que una vez
muerta la pelea se abaten.
Imperio que rubricaron facones criollos encrueleciéndose en las gargantas,
Imperio cuyos únicos palacios fueron las desgarradas y ávidas llamas.
Imperio errante. Imperio lastimero.
Aquella torpe vida en su entereza se encabritó sobre los llanos
Y fueron briosa intensidad la espera de los combates ágiles
Y el numeroso arremeter detrás de las profundas tacuaras
Y la licencia atestiguando victorias
Y el saquear desbocado
Y la estrella ardorosa que trazan el varón y la mujer en juntándose.
Todo ello se perdió como la tribu de un poniente se pierde
O como pasa la vehemencia de un beso
Sin haber enriquecido los labios que lo consienten.
Es triste que el recuerdo incluya todo
Y más aún si es bochornoso el recuerdo.

[*] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 18, Vol. 47, N° 181, junio de 1924.
Y además en:
Luna de enfrente, 1925, con variantes.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA[113]

A cualquier hombre le sucede la vida. Todos los ojos, por empedernidos de indiferencia que sean, fueron alguna vez actualidad despierta y vivaz en la contemplación de una muchacha o de un amanecer; todos en carne propia sentimos el universo y hasta los ciegos con sus manos videntes atestiguan lo que va de un áspero nudo a una lisa baldosa. Ni siquiera en el desgano rítmico del dormir muéstrase tacaña la vida, pues allí emplaza soñaciones también. El universo es inmediato en todos nosotros y sobre esa puntual inexistencia que es nuestro yo se derraman, en lluvia silenciosa y apretadísima, las percepciones y con menor intensidad los recuerdos.

Como hace muchas millaradas de siglos que nos acontece tal cosa, nuestra sorpresa se ha ido limando. Antes la publicamos en mitologías, en religiones, en simplificaciones metafísicas; hoy nuestro fatigado asombro de ser es un azoramiento pensativo, de hipótesis, que rebasando las menudencias del mundo aparencial, no alcanza más que una visión ineficaz de conjunto. No creemos en los dioses, sino en Dios, y eso, quién sabe! Aún sobrevive algún mitologista, algún devoto de pluralidad; el último y el más intenso de todos es Ramón Gómez de la Serna.

Para el mayor de los tres grandes Ramones, las cosas no son pasadizos que conducen a Dios. Se encariña con ellas, las acaricia y las requiebra, pero la satisfacción que le dan es suelta y sin prejuicio de unidad. En esa independencia de su querer estriba la esencial distinción que lo separa de Walt Whitman. También en Whitman vemos todo el vivir, también en Whitman alentó milagrosa gratitud por las macizas y palpables y de colores tan variados que son las cosas. Pero la gratitud de Walt se satisfizo con la enumeración de los objetos cuyo enfilamiento es el mundo y la del español ha escrito comentarios reidores y apasionados a la individualización de cada objeto. Bien asegurado en la vida, Ramón ha puesto la cachazuda vehemencia de su terco mirar en cada brizna de la realidad que lo abarca.

La Sagrada Cripta de Pombo es el más reciente volumen de la asombrosa Enciclopedia o Libro de todas las cosas y otras muchas más, que compone Ramón. Es una intensa atestiguación del café y de la numerosa humanidad que a la vera de las mesitas de mármol se oye vivir. Vistos ya para siempre por Ramón están en esas páginas preclaras Ortega y Gasset, Gutiérrez Solana, Julio Antonio, Alberto Guillén y otras realidades grandiosas, con toda la voz que tienen, con toda su honda certidumbre de vida, Ramón los ha fijado.

De las seiscientas páginas de este libro ninguna está escrita en blanco y en ninguna cabe un bostezo.

[*] *Inicial*, Buenos Aires, Año 1, N° 6, agosto de 1924.[114]
Y además en:
Martín Fierro, Buenos Aires, N° 14/15, 24 de enero de 1925, con el título “Ramón y Pombo”.
Inquisiciones, 1925, con variantes.

BOLETÍN DE UNA NOCHE TODA[115]

Atrasado el chambergo hacia la nuca a lo trasnochador, para que [en] la frente haya brisa, vengo de la calle despacio. Abro, calza bien el candado su cadenita, vuelve a vincularse al portón, la casa interrumpe hasta mañana sus esperanzas. Ya la casa está segura contra la noche. Me demoro algún instante en el patio (bajo cielo casero, cielo sobre baldosas) viendo el otro cielo de enfrente con estrellerío cuyo nombre ignoro como él. Aspiro noche, en asueto serenísimo de pensar. Entro y hay otro pasador: la casa está en vísperas de un secreto. Arriba, cada persona es soledad en su cuarto aislado y algún deseo de *buenas noches* es repartido como aliento para una empresa. Me desnudo. Soy (un instante) esa bestia vergonzosa, furtiva, ya inhumana y como estrañada de sí que es un ser desnudo. (Furtivo es propio de ladrón: desnudos y de resbaladizo aceite untados iban los ladrones chinos sobre las tejas.) Doy vuelta el conmutador. Me apuro: a la cama, me dejo en ella como para morir. Casi me escamotea la oscuridad. La oscuridad es incomprensible por mi entender; pavorosa, a mi sentimiento. Nadie ha pensado la oscuridad. En oscuridad soy oscuro (me digo) y no pasa de labios adentro la frase. Soy hombre palpable (me digo) pero de piel negra, esqueleto negro, encías negras, sangre negra que fluye por íntima carne negra, imposible para la ternura, hombros negros. En oscuridad soy oscuro… (me digo) y si lo realizara, sería cosa de enloquecerme. Hombre que se vuelve bulto de oscuridad en un santiamén y yace en lecho renegrido, entre sábanas retintas como bayetas… y respira bocanadas de aire negro como de sótano y verifica oscuridad con ojos que empujándola, indagan noche ¿quién lo realiza? Peor que un leproso, soy. A mi alrededor la casa se va de la vida, despacio… De la ciudad sólo queda una campanada, que imagino alta. Así voy entrando en mi nadería como ya entré en mi sombra. Tal vez no soy intrínseca luz e intrínseco pensar, sino sombra interior y muerte interior. ¡Ah! pero yo creeré siempre (cuando el dolor físico no me anonade) que mi entraña no es de tiniebla, es de luz… El Tiempo —maquinaria incansable— sigue funcionando, o quizá fluyendo de mí. Soy limosnero de recuerdos un rato ¿largo, breve? que los relojes no gobiernan y que se ancha casi en eternidad. Después, voy despojándome de mi nombre, de mi pasado, de mi conjetural porvenir. Soy cualquier otro. Ya me dejó la visión, luego el escuchar, el soñar, el tacto. Soy casi nadie: soy como las plantas (negras de oscuridad en negro jardín) que no despertará el pleno día. Pero no en día, sino en tenebrosidad soy yacente. Soy tullido, ciego, desaforado, terrible en mi cotidiano desaparecer. Soy nadie.

[*] *Texto manuscrito* de un cuaderno de notas que Borges entregó al profesor Donald A. Yates. Mediados de 1924 a 1926.[116]

PROA[117]

Cuatro escritores jóvenes formados en distintos ambientes, nos hemos encontrado de pronto, conviviendo espiritualmente en la más perfecta coincidencia de sensibilidad y de anhelos. En otras circunstancias esto no habría tenido más trascendencia que la de producir un acercamiento amistoso. Pero en estos momentos toma el prestigio y la virtud de un símbolo. Y ese prestigio es el que gravitando sobre nosotros nos ha llevado a la plenitud de un deber colectivo, en la forma de esta revista de juventud; y esa virtud es la que activando la tensión primordial, en un sueño de superación y de gracia, nos ha bautizado los ojos con el símbolo perfecto de voluntad y de ritmo que titula la obra. PROA surge en medio de un florecimiento insólito. Jamás nuestro país ha vivido tan intensamente como ahora la vida del espíritu. La alta cultura que hasta hoy había sido patrimonio exclusivo de Europa y de los pocos americanos que habían bebido en ella, empieza a trasuntarse en forma milagrosa, como producto esencial de nuestra civilización. Cada año es más auténtica la divina conscripción del arte y si hasta hace poco toda esa inmensa energía permanecía en la sombra velando sus armas bajo el árbol tutelar del anónimo saludable, era debido a la falta de cohesión y de medios de conocimiento que rompieran la valla de timidez que obstaculizaba la obra. Queremos que PROA inicie la segunda etapa.

La primera se ha caracterizado por una acentuada anarquía en la acción y por una forma brusca y casi espasmódica de protestar y de libertarnos del ambiente. No podía ser de otro modo. Nuestro país estaba en manos de una generación cuyo crepúsculo se disimulaba desesperadamente desde las bambalinas de una reputación demasiado fatigada. Y un país joven como el nuestro presentaba la extraña paradoja de no tener juventud. Estaba tan bien organizada la descastación de los espíritus, por la falta de estímulo sistemáticamente ejercitada, que los jóvenes desteñían dolorosamente su personalidad a través de los ciclos normales y universitarios. Fue la guerra la que hizo posible la liberación. Empezó por conmover terriblemente nuestros nervios, después provocó terribles apasionamientos y por último llegó a las esferas más profundas del espíritu oficiando de escalpelo bajo cuyo tajo seguro quedaban al descubierto los más complicados problemas de la cultura. Era tal el estridor de la hecatombe, que todos, viejos y jóvenes, vivimos durante cuatro años, polarizados y absorbidos por ella; haciendo posible por primera vez en este país que una generación se formara al margen del mecanismo tutelar y de su ambiente. Pasada la tragedia, fue imposible volver a tomar el ritmo perdido y el primer fruto del alumbramiento fue la reforma universitaria. Ella conmovió los viejos sillares y acabó de quebrantar las falsas disciplinas. Luego vino el florecimiento de los jóvenes que fatigaban la imaginación en buscas venturosas. Y vieron la luz, cenáculos y revistas cuya fuerza pletórica rompió en la impaciencia, con incomprensiones y con odios. Se quiso malograr el movimiento con un silencio demasiado glacial para ser sincero, pero poco a poco las clases cultas comprendieron la magnitud del fenómeno y después de observarnos de lejos con curiosidad mezclada de duda, nos dieron su sanción más amplia con la espléndida convivencia que acababa de iniciarse entre ellas y los artistas, sin distinción de banderas.

A esta armonía la llamamos la segunda etapa.

Hace poco tiempo Oliverio Girondo llevó consigo el primer fruto. Se consiguió solucionar todos los conflictos que separaban entre sí a las principales revistas de los jóvenes y formar un frente único. Y Girondo fue en calidad de embajador con el propósito de hacer efectivo el intercambio intelectual, a visitar los principales centros de cultura latinoamericanos.

PROA quiere ser el primer exponente de la unión de los jóvenes. Por esto damos un carácter simbólico al hecho de ser fundada por cuatro jóvenes formados en distintos ambientes. Aspiramos a realizar la síntesis, a construir la unidad platónica sin la cual jamás alcanzaremos el estilo, secreto matiz que sólo florece en la convergencia esencial de las almas. Queremos que se entienda bien, que no pretendemos fusionar a los grupos dispersos, malogrando tendencias y ahogando personalidades. Nuestro anhelo es el de dar a todos los jóvenes una tribuna serena y sin prejuicios que recoja esos aspectos del trabajo mental que no están dentro del carácter de lo puramente periodístico.

A cada cultura corresponde su tipo de difusión. Creemos, por ejemplo, que una revista de ciencia o de filosofía puras, no podría vivir todavía en nuestro país. La técnica está en germen y las disciplinas intelectuales dejan aún mucho margen para el autodidactismo. Por esto nuestra revista deberá ser un tipo especial. Ni puramente literaria, ni puramente filosófica. Nuestra juventud estudiosa no tiene una tribuna para volcar su pensamiento. PROA quiere ser esa tribuna amplia y sin barreras. Crisol de juventudes que aman el heroísmo oscuro y cotidiano, ella pretende plasmar en Academia la energía dispersa de una generación sin rencores. Y porque creemos que nuestra revista debe ser un ser vivo que se incorpore al mundo de lo estético y no un órgano periodístico y una antología mensual, damos una importancia decisiva a la unidad perfecta de aspiración y de tono que debe existir entre los redactores.

¿Qué programa ideológico ostentamos? ¿Qué soluciones tenemos para los problemas sociales y científicos?

No es posible mostrar de antemano un panorama que estamos en camino de formar. ¿Cómo exigir a un

viajero que parte a dar la vuelta al mundo una reseña de su viaje cuando estamos despidiéndolo en el puerto de partida? Lo único que podemos exigirle es que sepa geografía y que lleve una brújula. PROA aspira a ser la tribuna perfecta de todos los jóvenes libres aún de las garras descastadoras del triunfo fácil y de la complicidad ambiente. Su programa surgirá de sus propias páginas y se completará y ampliará número tras número.

Será un trabajo de exégesis y no un reglamento dado de antemano. Y decimos tribuna perfecta porque la única credencial que exigimos es el fervor desinteresado por la vida del espíritu. Nos hemos impuesto una total disciplina para ahogar toda pequeña pasión que haga anteponer una situación personal a un valor efectivo de arte. Y este estado de alma, este anhelo de perfección espiritual es la llave con que probamos los corazones que se nos acercan. Creemos que por lo menos podemos ostentar la brújula del viajero.

Queremos, sobre todo, realizar una obra de afirmación moral, despertando en los jóvenes anhelos de unidad personal. Regir la vida por convicciones espontáneas es la única manera de libertar nuestro espíritu de esas falsas posiciones simplistas, en que sólo prima la intuición y cuyo tipo fatal de desarrollo es la figura inadaptable y triste del Quijote o en que sólo prima la inteligencia y cuyo tipo convergente es la figura oportunista y ambigua de Machiavelo. Es, por lo tanto, impedir el libre desarrollo de la personalidad, pretender realizar ese desdoblamiento mental que en un mismo espíritu, hace afirmar en la palabra y negar en la obra.

Hemos hablado de convicciones espontáneas. No queremos referirnos con ello al imperativo categórico de origen puritano en el fondo, y que en realidad es una mordaza espiritual de cuño intelectualista. Tampoco nos referimos a la moral utilitaria de las iglesias, al premio y al castigo. Si nuestra posición pudiera recordar algunas palabras serían aquellas de Diderot, cuando declaraba su amor a la vida pura aun cuando Dios no existiera.

El objeto de nuestra revista nos obliga a aclarar un concepto. Ortega y Gasset puso en el tapete el problema de las generaciones. Pero este problema presenta dos aspectos diferentes. Un aspecto puramente biológico y un aspecto psicológico. A nosotros sólo nos interesa este último. Consideramos de la nueva generación a todos los jóvenes, no por el hecho de ser tales, sino porque por regla general la juventud tiene como patrimonio esencial la inquietud y el descontento. Es a ese momento psicológico de equilibrio inestable en el que todas las potencias del espíritu trabajan en actitud de superación y de optimismo, al que llamamos por antonomasia, patrimonio virtual de la nueva generación.

Con ello no queremos clasificar ideologías excluyentes. Por el contrario, PROA aspira a revelar en sus páginas la inquietud integral de los espíritus fecundos que viven esta hora. Es claro que el hecho de alimentar un sueño por humilde que sea, de superación y de optimismo, implica condenar o rever tácitamente el punto de partida. De aquí que sin ningún temor ni hipocresía declaremos nuestro amor por todo lo que signifique un análisis o una nueva ruta. Y éstos se revelan indistintamente en el joven y en el viejo. Declaramos, pues, que la nueva generación no está limitada por la fatalidad temporal y biológica y que vale más para nosotros un anciano batallador y fecundo que diez jóvenes negativos y frívolos. Jamás ha sido tan justo titular una nueva generación como en la hora presente. La retorta del Dr. Fausto ha trabajado en los últimos diez años, con más intensidad que en varios siglos juntos. Y es tan palpable la diferencia que caracteriza a los que velamos por la conservación del fuego sagrado, con los que vivieron las horas “felices” de la civilización que moría, que es inútil confrontar dos mentalidades cuya lucha se descubre en el último matiz de la vida cotidiana.

Ponemos a PROA en manos de todos los espíritus jóvenes y sea ella, tan audaz como el símbolo, la prístina amalgama de los sueños y los anhelos despertados de pronto como una música platónica, entre el fragor de la maquinaria y el canto del oro, único himno que hasta ahora levantaba al espacio la tención [sic] de la urbe. Y ya serenados después del combate fructuoso de la primera hora, cerremos esta nueva etapa de nuestro renacimiento espiritual, dando mayor importancia a la obra por construir que a los falsos valores inofensivos y borrosos.

[*] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, N° 1, agosto de 1924.[118]

HERWARTH WALDEN

Nuestro colaborador Herwarth Walden —de cuya clara pluma traducimos hoy un estudio acaso demasiado elemental o axiomático, pero en el cual está cifrado todo el concepto contemporáneo del arte— es director de la revista berlinesa “Der Sturm”. Allende su eficiencia personal de novelista (ha escrito una novela intitulada “La dureza del amor de los mundos”), de invencible dialéctico y de aventurero del drama, Walden, acaudillando el grupo Sturm, ha mantenido incólumes en Alemania la devoción y el seguimiento del arte desde el año de mil novecientos diez hasta hoy. Cuando en todos los corazones asestó su grito la guerra y eran sonoras las voces millonarias entusiasmándola y las rebeldes maldiciéndola, alentó en Walden y en los suyos el paradógico [sic] heroísmo de ignorar la insolencia bélica, persistiendo en empeño artístico, puestos los ojos en una pura especulación de belleza. Como si aún gobernase el cielo la serenidad pastoril de las constelaciones antiguas y no la hubieran trastornado los cañoneos, los duelos de nerviosos aeroplanos y los tajantes reflectores, los visionarios del Sturm solicitaron siempre la larga realidad del arte y no la estrecha realidad de protestas o sumisión. Arte de decadencia el suyo, es, sin embargo, plausible, si recordamos la voluntad de honradez y el fervor claro que lo informan.

* *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, N° 1, agosto de 1924.

CUBISMO, EXPRESIONISMO, FUTURISMO

Traducción de Jorge Luis Borges

Todo formular estético es desdichado, pues cambia formas modeladas en fórmulas. Se han publicado muchos formularios acerca de la tendencia nueva en las artes plásticas. Los más de ellos no valen nada, pues no conducen al arte nuevo, quiero decir al arte, y se reducen a reemplazar conceptos por conceptos. No valen nada, pues su escritura parte del conocimiento fortuito de algunas telas y no distingue los artistas de los imitadores. Los escribidores de tales libros sólo ven la teoría y nunca los cuadros.

La primer rúbrica para la totalidad del nuevo arte fue la palabra futurismo. Los futuristas, agrupamiento de pintores italianos, constituyen el paso del neo-impresionismo (puntismo) al expresionismo. El polemista y caudillo verbal de esta agrupación es el escritor F. T. Marinetti. Tres artistas importantes pertenecieron a esta agrupación: Umberto Boccioni, Carlo de Carrá y Gino Severini. Boccioni falleció el año diez y seis.

Los futuristas parten del objeto, mas no lo consideran como meta ni quieren imitarlo. Trastruecan la experiencia individual en experiencia típica y señaladamente en experiencia visual. Quisieron apartarse del remedo de la naturaleza, mediante el modelado visual de abstracciones conceptuales.

Casi al mismo tiempo surgió la dirección, que se ha llamado expresionista. Los expresionistas renuncian al remedo de impresiones del mundo apariencial. Después de tantos siglos, vuelven a descubrir la esencia del arte. El cuadro es un organismo, cuyas partes están compuestas de diversas formas cromáticas. Sólo rigen la composición las relaciones artísticamente lógicas de estas formas cromáticas. El cuadro se compone regladamente. Esas reglas de arte no están dictadas por el artista o por el teórico, sino por la superficie. Cada movimiento debe ser esforzado mediante otro movimiento en dirección inversa. Estas correlaciones rítmicas son la vida del cuadro. El cuadro es un organismo limitado por el espacio. Un organismo está compuesto sólo de partes orgánicas.

El concepto de expresionismo ha sido erigido en antítesis del concepto de impresionismo. La influencia enorme del expresionismo, una influencia que sólo un verdadero movimiento de arte pudo ejercer, ha impulsado a innumerables pintores a gesticular como expresionistas o a rotularse tales. Pintores que en nada son partícipes de esta tendencia. La crítica profesional, que muy desganadamente se vio forzada a estudiar este movimiento en las artes, hizo lo que ha hecho siempre para salir del paso. Llamó expresionistas a unos pintores que le eran conocidos y que ya conocía a medias el público. Como la crítica profesional no ha comprendido nunca el ser del arte y su afición a escribir acerca de cuadros está en razón directa de su aversión a verlos, le bastó rotular expresionista a todo cuadro que no se le antojaba normal. Engaritada por la palabra expresión, creyó que los cuadros expresionistas habían sido causados por una disposición privativa o individual del artista frente al mundo visible. Se llamó individual a una tendencia que solicita lo típico. El cuadro expresionista no depende de que el pintor vea las cosas de tal o cual manera, sino sencillamente de que vea.

El alma falta en la obra de arte como falta en todo espectáculo de la naturaleza. La emoción estriba en la relación entre el espectador y la obra artística. De igual manera que la existencia y el instinto hallan expresión en el movimiento, el cuadro encuentra su expresión en el ritmo. El ritmo, como todo movimiento, es variamente interpretable. El golpe puede traducirse en amor y el beso en odio. La importancia de una obra artística no estriba en que ésta sea interpretable. Tampoco, en que deje de serlo. La interpretación es un hecho ajeno. No atañe a la obra artística, que es un organismo autónomo en sí. La expresión del arte es un efecto. El efecto se opera por una percepción sensoria. Su interpretación subjetiva denomínase alma.

Al arte no le interesa esta alma. El arte es el modelado estéticamente lógico de elementos acústicos o visuales.

Eso es expresionismo.

Nada importa que el cuadro inspire sugestiones o deje de inspirarlas. También el cuadro sin sujeto puede despertar sugestiones, como una montaña en la cual muchos hombres sólo encuentran belleza tras de equipararla a la Virgen (Jungfrau). Mas la montaña es tan independiente de la Virgen como lo es un cuadro que representa la Virgen. La montaña puede ser una montaña y el cuadro puede ser un cuadro con y sin Virgen.

El cubismo es la denominación de esa misma voluntad artística en Francia. Allí fueron primeramente incrédulos de esta verdad, pues al expresionismo lo habían llamado el arte del alma. De esa misma alma, en cuyo nombre se han pintado cuadros tan malos en toda Europa desde la época gótica. El libro del eminente pintor y jefe teórico de los cubistas franceses Albert Gleizes, “Del Cubismo”, atestigua la unidad del empeño estético de cubistas y expresionistas. A los artistas franceses no les parece tan significativa la deserción del español Picasso como a los adversarios alemanes del nuevo arte. Un desprendimiento no señala siempre el final del frutecer de un árbol, es sólo el acabarse de una fruta desazonada.

Toda fórmula es baladí. Lo importante es ver. Ya es hora de educar nuestra visión. El tiempo en que vivimos es un venturoso tiempo para ello.

HERWARTH WALDEN

[*] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, N° 1, agosto de 1924.

SALMOS

Jactancia de quietud

Escrituras de luz embisten la sombra, más prodigiosas que meteoros.
La alta ciudad inconocible arrecia sobre el campo.
Seguro de mi vida y de mi muerte, miro los ambiciosos y quisiera entenderlos
Su día es ávido como un lazo en el aire.
Su noche es tregua de la ira en la espada, pronta en acometer.
Hablan de humanidad.
Mi humanidad está en sentir que somos voces de una misma penuria.
Hablan de patria.
Mi patria es un reclamo de guitarra, una promesa en obscuros ojos de niña,
La oración manifiesta del sauzal en los atardeceres.
El tiempo está viviéndome.
Más silencioso que mi sombra, cruzo el tropel de su levantada codicia.
Ellos son imprescindibles, únicos, merecedores del mañana. Mi nombre es alguien y cualquiera.
Su verso es un requerimento de ajena admiración.
Yo solicito de mi verso que no me contradiga, y es mucho.
Que no sea persistencia de hermosura, pero sí de certeza espiritual.
Yo solicito de mi verso que los caminos y la soledad lo atestigüen.
Gustosamente ociosa la fe, paso bordeando mi vivir.
Paso con lentitud, como quien viene de tan lejos que no espera llegar.

Singladura[119]

El mar es una espada innumerable y una plenitud de pobreza.
La llamarada es traducible en ira, todo manantial en fugacidad,
cualquier cisterna en clara aceptación.
El mar es solitario como un ciego.
El mar es un huraño lenguaje que yo no alcanzo a descifrar.
En su hondura, el alba es una humilde tapia encalada.
De su confín surge el claror igual que una humareda o un vuelo de calandrias
Impenetrable como de piedra labrada persiste el mar ante los ágiles días.
Cada tarde es un puerto.
Nuestra mirada flagelada de mar camina por su cielo:
Última playa blanda, celeste arcilla de las tardes urbanas.
¡Qué dulce intimidad la del ocaso en el huraño mar!
Claras como una feria brillan las nubes y hay mansedumbres de suburbio en su gracia.
Cielo de limpio atardecer: mar pueril de conseja que cabe en las plazuelas y en los patios.
La luna nueva se ha enroscado a un mástil.
La misma luna que dejamos bajo un arco de piedra y cuya luz agraciará los sauzales.
La tarde es una corazonada de orilla,
En la cubierta, quietamente, yo comparto la tarde con mi hermana como un trozo de pan.

A Rafael Cansinos Assens[120]

Larga y final andanza sobre la exaltación arrebatada del ala del viaducto.
A nuestros pies, busca velajes el viento, y las estrellas – corazones absueltos – laten intensidad.
Bien paladeado el gusto de la noche, traspasados de sombra, vuelta
ya una costumbre de nuestra carne la noche.
Noche postrer de nuestro platicar, antes que se levanten entre nosotros las leguas.
Aun es de entrambos el silencio donde como praderas resplandecen las voces.
Aun el alba es un pájaro perdido en la vileza más lejana del mundo.
Última noche resguardada del gran viento de ausencia.
Grato solar del corazón; puño de arduo jinete que sabe sofrenar el ágil mañana.

Es trágica la entraña del adiós como de todo acontecer en que es notorio el Tiempo.
Es duro realizar que ni tendremos en común las estrellas.
Cuando la tarde sea quietud en mi patio, de tus cuartillas surgirá la mañana.
Será la sombra de mi verano tu invierno y tu luz será gloria de mi sombra.
Aún persistimos juntos.
Aún las dos voces logran convenir, como la intensidad y la ternura en las puestas del sol.

[*] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, N° 1, agosto de 1924.
Y además en:
Luna de enfrente, 1925, con variantes.
Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927), de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, Buenos Aires, Minerva, 1927. Se publicaron "Singladura" y "A Rafael Cansinos Assens".

MONTEVIDEO[121]

Mi corazón resbala por la tarde como el cansancio por la piedad de un declive.
La noche nueva es como un ala sobre tus azoteas.
Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó quietamente.
Eres remansada y clara en la tarde como el recuerdo de una lisa amistad.
El cariño brota en tus piedras como un pastito humilde.
Eres festiva y nuestra, como la estrella que duplica un bañado.
Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran al pasado más leve.
Claror de donde la mañana nos llega, sobre la dulce turbiedad de las aguas.
Antes de iluminar mi celosía su bajo sol bienaventura tus quintas.
Ciudad que se oye como un verso.
Calles con luz de patio.

* *Martín Fierro*,[122] Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre, segunda época, Buenos Aires, Año 1, N° 8-9, 6 de septiembre de 1924.

Y además en:

Luna de enfrente, 1925, con variantes.

Índice de la nueva poesía americana, Buenos Aires, El Inca, 1926.

LA LLEGADA DE TAGORE[123]

Tagore en Buenos Aires. Yo buscaba algún signo que fuese la visible atestiguación del milagro: una más clara vocación de gracia en el mundo, un color más blando en la brisa, un nunca visto arco iris sobre las azoteas. No alcanzó a verlos mi piadosa inquietud, pero al repasar los versos davídicos que son el Gitanjali y los apasionados del Jardinero, testifiqué la maravilla de que poesías tan lejanas se hubiesen entrañado con mis horas y de que su llamado fuera fácil como el de la guitarra en los patios. Imágenes propuestas *allende el Ganges y la Aurora* cumplen su vida de emoción en nosotros y los ponientes de Buenos Aires confirman lo que los de Bengala la vieron nacer.

Tagore en Buenos Aires. Sospecho que el sonido de la gloria y nuestro azoramiento rumoroso le han escondido la ciudad. No sé si nuestras calles han traspasado su corazón como espadas, si nuestros patios son cisternas de cielo en su espectáculo del mundo. Siento —y ello me basta— lo aventurero y grato de saber que esas dos grandes realidades, la ciudad natal y Tagore, conviven en el tiempo y se mezclan en dulzura como dos grandes ríos.

[*] *Proa*,[124] segunda época, Buenos Aires, Año 1, N° 4, noviembre de 1924.

LA ÚLTIMA HOJA DEL *ULISES*[125]

Versión de Jorge Luis Borges

… usaré una rosa blanca o esas masas divinas de lo de Lipton me gusta el olor de una tienda rica salen a siete y medio la libra o esas otras que traen cerezas adentro y con azúcar rosadita que salen a once el par de libras claro una linda planta para poner en medio de la mesa yo puedo conseguirla barata dónde fue que las vi hace poco soy loca por las flores yo tendría nadando en rosas toda la casa Dios del Cielo no hay como la naturaleza las montañas después el mar y las olas que se vienen encima después el campo lindísimo con maizales trigales y toda clase de cosas y el ganado pastando te alegraría el corazón ver ríos y bañados y flores con cuanta forma Dios creó y olores y colores saltando hasta de los charcos y los que dicen que no hay Dios me importa un pito lo que saben por qué no van y crean algo yo siempre les decía librepensadores o como quieran llamarse que se quiten las telarañas después piden berreando un cura al morirse y a qué santos es porque temen el infierno por su mala conciencia sí ya los conozco bien cual fue la primer persona en el universo antes que hubiera alguien que lo hizo todo ah eso no lo saben ni yo tampoco están embromados eso es como atajarlo al sol de salir Para vos brilla el sol me dijo el día que estábamos tirados en el pasto de traje gris y de sombrero de paja cuando yo lo hice declarárseme sí primero le di a comer de mi boca el trozito [sic] de torta con almendras y era año bisiesto como éste sí ya pasaron 16 años Dios mío después de ese largo beso casi pierdo el aliento sí me dijo que yo era una flor serrana sí somos flores todo el cuerpo de una mujer sí por una vez estuvo en lo cierto y para vos hoy brilla el sol sí por eso me gustó pues vi que él comprendía lo que es una mujer y yo sabía que lograría engatusarlo siempre y le di todo el gusto que pude llevándolo despacito hasta que me pidió que le contestara que sí y yo no quise contestarle en seguida sólo mirando el mar y el cielo pensando en tantas cosas que él no sabía de fulano y zutano y de papá y de Ester y del capitán y de los marineros en el muelle a los brincos y el centinela frente a la casa del gobernador con la cosa en el salacot pobre hombre medio achicharrado y las chicas españolas riéndose con sus mantones y peinas y los remates de mañana los griegos y los judíos y los árabes y hombres de todos los rincones de Europa y el mercado cloqueando y los pobres burritos cayéndose de sueño y los tipos cualquiera dormidos en la sombra de los portales y las ruedas grandotas de las carretas de bueyes y el castillo de miles de años sí y esos moros buenos mozos todos de blanco y con turbantes como reyes haciéndola sentar a uno en su tendencia y Ronda con las ventanas de las posadas ojos que atisban y una reja escondida para que bese los barrotes su novio y los bodegones a medio abrir toda la noche y las castañuelas y aquella noche en Algeciras cuando perdimos el vapor las castañuelas y el sereno pasando quietamente con su farol y Oh ese torrente atroz y de golpe Oh y el mar carmesí a veces como fuego y los ocasos brillantes y las higueras en la Alameda sí y las callecitas rarísimas y las casas rosadas y amarillas y azules, y los rosales y jazmines y geranios y tunas y Gibraltar de jovencita cuando yo era una Flor de la Montaña sí cuando me até la rosa en el pelo como las chicas andaluzas o me pondré una colorada sí y como me besó junto al paredón morisco y pensé lo mismo me da él que otro cualquiera y entonces le pedí con los ojos que me pidiera otra vez y entonces me pidió si quería sí para decirle sí mi flor serrana y primero lo abrazé [sic] sí y encima mío lo agaché para que sintiera mis pechos toda fragancia sí y su corazón como enloquecido y sí yo dije sí quiero Sí.

JAIME JOYCE

* *Proa*,[126] segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 6, enero de 1925.

DUALIDAD EN UNA DESPEDIDA

Tarde que socavó nuestro adiós.
Tarde acerada y gustadora y monstruosa cual un Ángel oscuro.
Tarde cuando vivieron nuestros labios en la desnuda y triste intimidad de los besos.
Nos adunó la perfección del sufrir.
El tiempo inevitable se divulgaba sobre el inútil tajamar del abrazo.
Prodigábamos pasión juntamente, no a nosotros tal vez sino a la venidera soledad.
Yo iba saqueando el porvenir en tus labios aún no amados de amor.
Nos rechazó la luz: la noche vino con urgencia de grito.
Solicitamos juntos la verja en esa dura gravedad de la sombra que ya el lucero alivia.
Como quien vuelve de una pradería yo volví de tu abrazo.
Como quien sale de un país de espadas volví de tu sollozado querer.
Tarde que se alza como sueño notorio entre la errante soñación de otras tardes.
Después yo fui alcanzando y rebasando noches y singladuras.
A semejanza del candelabro judío que por gradual encendimiento se ilustra,
En luminarias de sucesiva esperanza te anhela mi amor de todas las horas.

[*] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 8, marzo de 1925.
Y además en:
Luna de enfrente, 1925, con variantes, bajo el título "Dualidá en una despedida".

ANTELACIÓN DE AMOR

Ni la intimidad de tu frente clara como una fiesta
Ni la privanza de tu cuerpo, aun misterioso y tácito y de niña
Ni la sucesión de tu vida situándose en palabras o acallamiento
Serán favor tan persuasivo de ideas
Como el mirar tu sueño implicado
En la vigilia de mis ávidos brazos
Virgen milagrosamente otra vez por la virtud absolutoria del sueño,
Quieta y resplandeciente como una dicha en la selección del recuerdo,
Me darás esa orilla de tu vida que tú misma no tienes.
Arrojado a quietud.
Divisaré esa playa última de tu ser
Y te veré por vez primera quizás
Como Dios ha de verte,
Desbaratada la ficción del Tiempo
Sin el amor, sin mí.

[*] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 8, marzo de 1925.
Y además en:
Luna de enfrente, 1925. Posteriormente llevó como título "Amorosa anticipación".
Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925), ordenada por Julio Noé, Buenos Aires, El Ateneo, enero de 1926.

BREVE RECTIFICACIÓN

En el último número de la revista “Nosotros”, el señor Juan Antonio Villoldo nos ataca briosamente, suponiendo que bajo el título de “Proa”, se oculta un ejército fascista capitaneado por Lugones.

La juventud, que casi se nos reprocha, parece ser un estado con el cual el señor Villoldo ya nada tuviera que ver. No sabemos, pues, a qué atribuir los *hermosos impulsos* que lo hacen *arremeter con tanta indignación* contra fantasmas que ni merecen ser ascendidos a molinos, visto la ausencia de Quijote.

Lo grave, ya que el señor Villoldo quiere hablar en *grave*, es informar al público de cosas que se ignoran. No se tiene el derecho de atacar a los demás en nombre de un *“santo e impostergable deber”* cuando no se ha comenzado por practicar el *“santo e impostergable deber”* de averiguar la verdad antes de informar a otros.

En los ocho números que ha publicado PROA, no existe ni un artículo, ni un párrafo, ni una palabra de prédica fascista.

PROA sólo ha dicho que “su programa surgirá de sus propias páginas y se completará y ampliará número tras número”. Son, pues, sus páginas, las que nos defienden de invenciones humorísticas y ataques grandilocuentes.

Defendámosnos al pasar de *acusaciones de estranjerismo* con un pequeño agregado que no es de *marca importada*.

Bajo los paraísos de un patio, en un rancho, sabía reunirse a bailar el paisanaje. Ningún corral los sujetaba. Hacia los cuatro puntos cardinales la pampa pregonaba su libertad. PROA es el patio hospitalario en que practicamos nuestra alegría, decimos nuestras versadas y escobillamos nuestras mudanzas.

Y no nos gusta que vengan los del COMITÉ.

Los párrafos en bastardilla deben ser leídos con voz impostada.

[*] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 9, abril de 1925.

[CARTA]

PROA ha mandado hace unos pocos días la siguiente nota a varios escritores jóvenes de habla española:

Compañero y amigo:

Hemos querido, desde el principio, que PROA, haciendo justicia a su nombre, fuera una concentración de lucha, más por la obra que por la polémica. Trabajamos en el sitio más libre y más duro del barco, mientras en los camarotes duermen los burgueses de la literatura. Por la posición que hemos elegido, ellos forzosamente han de pasar detrás nuestro en el honor del camino. Dejemos que nos llamen locos o extravagantes. En el fondo son mansos y todo lo harán menos disputarnos el privilegio del trabajo y la aventura. Seamos unidos sobre el trozo inseguro que marca rumbo. La proa es más pequeña que el vientre del barco, porque es el punto de convergencia para las energías. Riamos de los que rabian sabiéndose hechos para seguir. Sus ataques no llegan porque temen. PROA vive en contacto directo con la vida. Ha dado ya sus primeros tumbos en la ola y se refresca de optimismo por su voluntad de vencer distancias. Hoy quiere crecer un día más. Por eso le escribe a Vd. Denos la mano de más cerca para ayudar este crecimiento.

Pronto la respuesta.

JORGE LUIS BORGES, BRANDÁN CARAFFA,
RICARDO GÜIRALDES, PABLO ROJAS PAZ

Ya hemos recibido respuestas de Francisco Luis Bernárdez, de Macedonio Fernández, de Pedro Leandro Ipuche, de Salvador Reyes y de Fernán Silva Valdés, los cuales quedan incluidos en el cuerpo de escritores de PROA.

* *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 9, abril de 1925.
Y además en:
Proa, segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 11, junio de 1925.

DE LA DIRECCIÓN DE *PROA*

Uno de los directores de la revista PROA, Jorge Luis Borges, nos escribe la siguiente carta, que nos es grato publicar. Su protesta contra el artículo de Juan Antonio Villoldo, fue repetida verbalmente en el banquete a Sanín Cano, por otro de los directores de PROA, Alfredo Brandam [sic] Caraffa. Nuestro director presente en dicha comida, aconsejó a Brandam [sic] Caraffa que diese forma escrita a su protesta, que es como se dirimen estas cuestiones, polemizando cultamente, en los países de intensa vida literaria. Esto es lo que Borges ha hecho en los términos siguientes:

Querido Bianchi:[127] Esta carta incluye ambiciones de que en NOSOTROS la publiquen, pienso que justas.

He recibido el número de marzo y he visto en él, entre otras cosas buenas (verbigracia: lo de Romero sobre Mach y las composiciones gustosísimas de Angel Cruchaga Santa Manía y de Salvador Reyes) una arremetida indignada de Juan Antonio Villoldo contra la vileza política del autor del *Nulario Sentimental*.[128]

Yo personalmente concuerdo con casi todo lo que afirma Villoldo, salvo con su capricho de anteponer el argentinismo coya de Rojas al francesista o latinizante que manifiesta el cordobés. Todos los patriotismos que aquí se estilan —el románico, el quichua y el de los barulleros de la Raza— me parecen exóticos y no escalono jerarquías en su condenación común. ¿Cuándo habrá un patriotismo criollo, que no sepa ni de Atahualpa ni de don Diego de Mendoza ni de Maurice Barrés?…

Lo que sí juzgo inexplicable en el arranque de Villoldo es su cuádruple afirmación de que PROA "suscribe con peregrina complacencia las temerarias divagaciones políticas" que gesticula don Leopoldo Lugones. ¿Basta el solo hecho de que PROA, revista puramente literaria, no haya atacado hasta hoy la bravuconería del cordobés, para que la declaren cómplice suya? ¿No es esto una injusticia?

Yo, Bianchi, soy más o menos una cuarta parte de PROA y voy a defenderme llanamente de los dos cargos de fascismo y de lugonería. Entrambos son absurdos. Yo quiero agradecerle a Lugones el habitual deleite que *El Solterón* y la *Quimera Lunar* y alguna estrofa suelta (*El jardín con sus íntimos retiros / dará a tu alado ensueño fácil jaula*) siempre me regalaron; pero ni sufro sus rimas ni me acuerdo del tétrico enlutado ni pretendo que sus imágenes, divagadoras siempre y nunca ayudadoras del pensar, puedan equipararse a las figuras orgánicas que muestran Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Assens. En cuanto al solemnismo patriotero de fascistas e imperialistas, yo jamás he incurrido en semejantes tropezones intelectuales. Me siento más porteño que argentino y más del barrio de Palermo que de los otros barrios. ¡Y hasta esa patria chica —que fue la de Evaristo Carriego— se está volviendo centro y he de buscarla en Villa Alvear! Soy hombre inapto para las exaltaciones patrióticas y la lugonería: me aburren las comparaciones visuales y a la audición del Himno Nacional prefiero la del tango *Loca*.

Le estrecha muy cordialmente la mano,

JORGE LUIS BORGES

* *Nosotros*,[129] Buenos Aires, Año 19, Vol. 49, N° 191, abril de 1925.[130]

PARA EL ADVENIMIENTO DE RAMÓN

De cierto genovés (que para congraciarse con Paco Luis, nació a medias en la Coruña) dicen que descubrió el continente. Se ha exagerado mucho la cosa. Carriego descubrió los conventillos, Bartolomé Galíndez el Rosedal, yo las esquinas de Palermo con instalación de puesta de sol, Lanuza cualquier pájaro. De Luis María Jordán se afirma que es el inventor de la siesta. La entereza de América, sin embargo, está por descubrir y el descubridor ya es Ramón y el doce de octubre de veras caerá este año en agosto.

Lo sabremos todo por él. Por él sabremos la querencia del Ángel que en los instantes más perdidos del alba, atorra por el corso de Cabildo y se roba las serpentinas para los venideros arcoiris. Por él sabremos que Santos Vega no ha muerto, pero que está tan lejos, tan hundido en la incansabilidá de la pampa, que el rumor de su guitarreo llega a nosotros disfrazado de brisa y pone ansiosas y carnales las noches. Por él sabremos que ese resplandor en las tardes no es la puesta del sol, sino las crenchas rojas de Nora Lange, que vive en el oeste. Por él sabremos el influjo del organito en el acriollamiento y en el canto de los gorriones gringos. Por él sabremos que la gran Cruz del Sur no es otra cosa que un velorio pobre, de barrio. (Él te dirá el milagro que habrá visto tu novia para tener los ojos tan lindos.) Por él sabremos el renegrido secreto que ha emboscado en su barba renegrida Horacio Quiroga. Por él sabremos de qué aburridero, de qué aula, de qué verso de Rojas sale ese tedio que recarga los domingos urbanos. Por él sabremos que volverá a la presidencia Yrigoyen, pues tiene la complicidá no solamente de los hombres, sino también de las cosas de Buenos Aires: de los zaguanes, de las verjas, de las camas donde se enjendra [sic], del patio. Todo eso y mucho más ha de revelarnos Ramón, el hombre de los ojos radiográficos y tiránicos, sólo asemejables a los que tuvo ese otro debelador de esta América: don Juan Manuel de Rosas.

[*] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 19, 18 de julio de 1925.

GUILLERMO DE TORRE[131]

LITERATURAS EUROPEAS DE VANGUARDIA[132]

La erudición apasionada, las tesoneras aventuras y las calaveradas inocentes de la averiguación erudita, parecen condecir más y mejor con hombres graves, cincuentones, bien asentados al amor de la gloria, que con la mocedad urgente y variable, atrabancada de esperanzas chambonas y buscadora de martingalas del éxito. Si un señor serio, si un gran terrateniente del tiempo (del tiempo casi eternidá y despejado que ojalá nos toque al final) fuese el feliz culpable de este infinito libro de Torre, yo ensalzaría su empeñosa labor, bien justificadora sin duda de años enteros de taciturna pesquisa. Si considero que los de Guillermo de Torre no rebasan los veinticinco, he de ensalzarlo forzosamente dos veces y con azoramiento duplicado. Tres literaturas de Europa examinadas con prolija vehemencia, inquisiciones sobre la adjetivación, las imágenes, el entorpecimiento de la rima y otras tecniquerías, figuraciones de Rimbaud, Apollinaire, Góngora, Herrera y Reissig y Whitman, vistazos al cinematógrafo, a los embarcaderos y a cuanto "ismo" Dios creó: he aquí alguna de las cosas que están acaudaladas en esta díscola Guía Kraft de las letras. Y es un muchacho como nosotros su autor: un muchacho claro y alegre que en mi recuerdo siempre está rodeado del aire azul de la mañana en Castilla y que además de tropos y versos y otros "lenocinia verborum", sabe de asuntos que yo no alcanzaré jamás: de la elección de una corbata, del tennis… Libro tan honesto, tan grande, tan sin chirluras de erudición y opinión, es casi milagroso en pluma tan joven. Sé que soy un desagradecido al ponerle tachas, pero algunas quiero encontrarle, por no parecer hosco frente a las cuatrocientas páginas tan conversadoras y firmes que nos manda Guillermo.

Primeramente, quiero echarle en cara su progresismo, ese ademán molesto de sacar el reloj a cada rato. Su pensamiento traducido a mi idioma (con evidente riesgo de sofisticarlo y cambiarlo) se enunciaría así: Nosotros los ultraístas ya somos los hombres del viernes; ustedes rubenistas son los del jueves y tal vez los del miércoles, "ergo", valemos más que ustedes… A lo cual cabe replicar: ¿Y cuando viene el sábado, dónde lo arrinconan al viernes? También podemos retrucarle con su propio argumento y señalarle que esa primacía del viernes sobre el jueves, del hoy sobre el ayer, ya es achaque del jueves, quiero decir del siglo pasado. No Spengler, sino Spencer, es pensador del despuesismo de Torre.

Ya se me cansó la discordia y anoto, en son de toda paz, una observación que su lectura afianzó en mí: La influencia irrecusable que los norteamericanos han ejercido y ejercen en la literatura europea. Claro es el nombre de Laforgue y el de Browning y el lejano de Góngora, pero algo provinciano hay en ellos, muy de un solo país, muy de una fecha carcelaria, frente a nombres amplísimos como Walt Whitman y Emerson y hasta Edgar Allan Poe.

Hoy nos llega el turno a nosotros, los americanos del Sur, los de la soma y la serena incredulidá. En el mil ochocientos (casi jugando y como quien no quiere la cosa) compusimos el Fausto y el Martín Fierro y el Prometeo & Cía. y encima alguna otra zoncera como Rubén y el tango y el misteriólogo Yrigoyen. Ya verá el compañero Torre los libros que le mandaremos para desquitarnos del suyo, tan gustosísimo y sagaz. Sé de dos héroes novelescos que son de antemano inmortales: el Don Segundo Sombra de Ricardo (toda la Pampa en un varón) y el Recienvenido de Macedonio: toda Buenos Aires hecha alegría.

[*] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 20, 5 de agosto de 1925.

ALDEA ESPAÑOLA, 1925

Conozco un par de realidades (ya sé que hay más, pero las otras esta vez no me sirven): la realidá verídica, inmediata, del yo, de cada yo en función de atisbador directo del mundo y la realidá mendosa, mediata, de quienes no son yo, de quienes son los otros de mi yo, de los que pertenecen a la clase de los distintos, como el recién venido. Sé que lógicamente no es valedera esa distinción, pues cada hombre posee su realidad, la única del mundo para él. Sé que mentar "los otros" no es frase menos altanera y absurda que la que nombra "la vereda de enfrente", pues cada otro es un yo y cualquier "enfrente" es "aquí", en cuanto atravesamos la calle. Con todo y pese a razonamientos tan límpidos, está fuera de duda que para cada cual de nosotros la propia vida es sustancial y dramática y la ajena vida es borrosa. Hay escritores que nos dan mundo propio y en cuyos libros nos sentimos confesos; hay otros que, hasta cuando narran su yo, nos prestan vida ajena, de la que nuestra imaginación haragana supone en los demás.

Fernández Moreno está, para mí, entre los últimos. Yo al menos, no he recabado vida inmediata en su labor, sino un vivir desdibujado, de oídas. Lo cual no es antipático, claro está. Hay remanso y lisura y simplificación grata de vida en él.

En "Aldea Española" hay algo más. Hay la aventura personal de un nostálgico que en ejercicio de recuperar lo pasado sin aniquilar lo presente, goza con el contraste que esa ficticia vuelta temporal le ocasiona. Hasta lo ineficaz del verso le ayuda, pues arguye emoción:

> *… Yo, poeta argentino y autor de este soneto*,
> *he habitado este pueblo, vivido entre sus hombres*,
> *mirado sus paisajes, trabucado estos nombres*:
> *Santillana, Escalante, Reynosa, Limpias, Treto*.

Versos que aunque líricamente no existen, dramáticamente son buenos, pues el tono es de evocación y a esa vana ristra geográfica (vana y ciega para nosotros) la suponemos rebosante de imágenes en la recordación del poeta.

Ya Francis Bacon dijo que la poesía es la sustitución de un mundo inesperado y variado a la igualdad y al fastidio de éste. Esa fórmula baconiana (comento yo) nos invita a incluir en el arte el juego del ajedrez, los de barajas y los llamados juegos de azar —cosa que no me asusta— y a soslayar toda poesía descriptiva. En el volumen que declaro hay sobrados ejemplos de ella: hay unas terribles versadas en que el poeta, olvidadizo de inventar o sentir, nos diseña entes o paisajes según los atributos lógicos que les cuadran y nos cocina perogrulladas como ésta:

> *Este otro panzón, de color sano*,
> *metido en una tenebrosa funda*
> *que yanta en casa todos los domingos*,
> *que cobra diezmos y que vende bulas*,
> *a quien hay que besar la áspera mano*,
> *Don Celso, el señor cura*.

El cura imaginario de Herrera y Reissig, hecho a pura alucinación, es más real que este cura acaso verídico, trazado a pura lógica.

Alguna vez inventa Fernández Moreno: esto es, dice un detalle inverosímil (la uña amarilla del estudiantón en Juanito, los tritones en un estanque de pueblo…) y hace poesía gustosísima. Son admirables "Revelación", "Compañeros" y "Estos Recuerdos". Lo es también la estrofa esta, donde la vida alcanza su mejor realidad, su realidad de ensoñación:

> *¿Entonces, Dios mío,*
> *yo he tenido infancia*
> *y he saltado cercas*
> *y he escalado tapias*
> *y he robado quimas*
> *de fruta cargadas?*
> *¿Y que esto ha ocurrido*
> *en una lejana*
> *aldehuela de oro*

allá, por España?

[*] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 22, 10 de septiembre de 1925.

PROA[133]

Viaje magno de exploración y de conquista. Convicción de la existencia de un continente único, fundado sobre las capas astrales de ondas de Hertz.

Un año de montar los vientos sinuosos y las olas adversas.

Doce naufragios; y como el griego, doce corazas robadas al fracaso.

Calafateada de optimismo, PROA surge con el sabor antiguo de los frutos maduros.

Dos meses de resuello le han servido de bolsa para garantir la vuelta en su segundo viaje.

La generosidad de los arribos, obligaron el tino de la plana mayor. Y el retiro del viejo lobo (impecable y gentleman Güiraldes) que seguro de no atesorar más rolidos, se sienta en los muelles a trenzar con su pipa la epopeya de su *Segundo Sombra,* abrió un paso a la angustia, dislocando el triángulo pitagórico, cuyo nuevo lado debía medir equivalentes auroras.

Fue preciso sondar afinidades y alear temperaturas. Y la experiencia del timón y de la espada, ataron nuestros ojos al vuelo sereno y arriesgado del cantor de Alcándara. Había que reconstruir la cifra cabalística, única que tiene la virtud de ser muchedumbre y guardar sin desmedro las tres unidades.

Así PROA reafirma su blasón de independencia de cenáculos y de grupos, dirigida por tres escritores cuyo mejor título es su individualismo conservado a través de todas las tácticas. Y es este *ismo* el único que rige nuestra brújula, cuyo norte busca reciamente los eternos caminos del arte. Consideramos excesiva la prolijidad de cierta crítica que al hablar de PROA habló de *ultraísmos* y duendes trasnochados.

Nuestro viaje ha sido alrededor de continentes y no de aldeas.

Hemos lanzado la pubertad de nuestras velas a los altamares que vieron el zarpazo de las naves maestras; y la Biblia (suma poética) ha sido nuestro libro de bitácora.

Así con el pecho más vasto, nos presentamos al juicio de los horizontes, aligerado el lastre y más cerca de la muchedumbre.

Para aquellos que sin conocernos nos han combatido y han hablado de revista aristocrática y cara, PROA se ha vestido de caminante y así probará una vez más que las formas exteriores toman sentido por la fuerza interior que las anima.

¿Será ahora una revista proletaria? Los valores estéticos transitan por el interior de las almas, no por el traje o la habitación que resguardan los cuerpos.

Tripulada por la más alta juventud de América y de algunos países europeos, PROA regala todo el silencio que nos ha rodeado en nuestro propio país, a los archivos de la prensa extranjera, que alentó tempranamente nuestros largos coloquios con la rosa de los vientos.

[*] *Proa*,[134] segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 13, noviembre de 1925.

LOS OTROS Y FERNÁN SILVA VALDÉS[135]

En una casita de bajos que hay en la calle Maturana en Montevideo (muy de zaguán con tropezones, patio con luna entera y traspatio con su olorcillo a churrasco cuando anochece) se refugiaron cuatro mozos criollos durante la futura revolución que intentarán los pícaros colorados y que según los más antiguos historiadores del porvenir, tuvo que fracasar. En esa convivencia obligatoria de hombres alejados de la mujer, del atorrantismo y del plagio (dos de la barra fueron en un tiempo *agregaos* de las letras) dieron en odiarse los mozos y para no ocupar las manos en golpes, las ocuparon en hacer versos. Así entre casi todos cargaron un cuaderno rayado en cuya tapa caligrafiaron: *Poemas Nativos*. Digo que casi todos, pues a uno de ellos por corto de genio y chambón, lo soslayaron los demás. Empezaron haciendo el índice.

El primero era diputado. Malicio que en un tiempo redactó la vida social en algún diario sanducero. Era hombre de una estupidez airosa y oronda, más servicial que la inteligencia de muchos. Son de su puño y letra estas ponderosas sentencias:

Es obra interesante de la época aborigen.

La Bola

Y sus vistosos bailes regionales
de figuras bizarras…

Hombres Rubios en nuestros Campos

Con voz mandona y decisiva, leyó esas preciosuras a los demás, que las juzgaron no tan ocurrentes en sí, pero valiosas y aun inevitables por ser él quien las escribió. Lo felicitaron: él entendió la cosa y se quedó lo más satisfecho.

El segundo era un ex-poeta, hoy ascendido a peluquero y mulato. Dicen que frecuentó la Torre de los Panoramas en ese pavoroso mil novecientos, año amarillo a puro gas y hecho a fuerza de cuellos duros, de atardeceres lilas (que con finura se llamaban crepúsculos), de mujeres ciclistas y de tenores con bigote marcial. Año de biombos y de Juegos Florales, en que a todo verso decente lo amueblaban con esfinges, grutas y cisnes y sin otra poesía de veras que la del tango que empezaba a estirarse. Al hombre le quedaban muchos resabios de esa época terrible y yo le hubiera cantado como a Lugones:

Yo te he visto por Herrera
con un gesto de ressignación.

De ese mulatón ex-poeta son los ex-versos que transcribo:

sobre la cara tiene los labios de la Esfinge.

La Taba

Lago surcado por indios de frente emplumada
en canoas fantasmas.

Canto a un Lago de América

El cielo
al poniente oro rejo;
al cenit oro pálido;
al oriente heliotropo.

Paisaje al ponerse el sol

Solía valerse también de alguna buena cábula: por ejemplo, la de hacer que los ojos dragonearan de orejas y lo contrario:

lejos en el paisaje
se oye salir el sol.

El tercero era propietario de un cambalache, y una vez escrito el cuaderno por los demás, lo espolvoreó

tupidamente de estribos, de bolas avestruceras, de matras de lana, de ponchos y otras herramientas preciosas de las que dan color local. Esto le dio cierto aire incásico, pero no importa.

En eso apareció el taciturno que menté al principio del cuento y que se pasaba las horas muertas rezando las estrellitas del patio. Miró con reverencia el cuaderno y pidió permiso a los otros para añadirle alguna zoncera. El político, el herreriano y el cambalachero rehusaron con entusiasmo. Pero algunas tardes después, el taciturno encontró el cuaderno tirado y en los márgenes escribió para redimirlo, las composiciones lindísimas que se intitulan: *La carreta*, *El clarín*. Era Fernán Silva Valdés ese mozo y a él —no a los demás— quiero yo elogiarlo de veras.

[*] *Revista de América*, Buenos Aires, Año 2, N° 5, noviembre de 1925.

AL TAL VEZ LECTOR[136]

Éste es cartel de mi pobreza, compuesto no en pasión, en contemplación. Verás en él una calle larga de Urquiza y una esquina que es trágica en la tarde y la soledá de un amor que fue. Diálogo de muerte y de vida es nuestro cotidiano vivir, tan hecho de recuerdos (formas del haber sido y no ser ya) o si no de proyectos: meras apetencias de ser. Mucha no vida hay en nosotros y el ajedrez, reuniones, conferencias, tareas, a veces son figuraciones de vida, maneras de estar muerto. Ensalce todo verseador los aspectos que se avengan bien con su yo, que no otra cosa es la poesía. Yo he celebrado los que conmigo se avienen, los que en mí son intensidá. Son las tapias celestes del suburbio y las plazitas [sic] con su fuentada de cielo. Es mi enterizo caudal pobre: aquí te lo doy.

Hoy no quisiera conversarte de técnica. La verdá es que no me interesa lo auditivo del verso y que me agradan todas las formas estróficas, siempre que no sean barulleras las rimas. Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo; no en gauchesco ni arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña. Otras asumen ese intemporal, eterno español (ni de Castilla ni del Plata) que los diccionarios registran. En dos figura el nombre de Carriego, siempre con un sentido de numen tutelar de Palermo, que así lo siento yo. Pero otra sombra, más ponderosa de eternidá que la suya, gravita sobre el barrio: la de don Juan Manuel.

Quiero justificar el título, por si acaso. Luna de enfrente. La luna (la luna que camina con claridad, leí antenoche en Fray Luis de León) es ya un emblema de poesía. El enfrente no la deprime, pero la urbaniza, la chista, la vuelve luna aporteñada, de todos. Así me gusta y así la suelo ver en la calle.

J. L. B.

* *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925.[137]
Y además en:
Martín Fierro, segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 25, 14 de noviembre de 1925.

TARDE CUALQUIERA

Esas tardes tan claras en casa de un amigo
A la vera de Banfield… Hube paz de suburbio:
Vi la pampa tirada igual que un soguerío
Y el cielo azul y blanco como nueve de julio.

Hablamos de palabras… Cuando el poniente huraño
Rondó los callejones como incendio de veras
Al campo le pusimos versos de Garcilaso
¡Versos italianados, chiquitos en América!

Hubo después un piano. La hermana de mi amigo
Dramatizó el borroso sentido de la tarde.
El Flete, La Payasa, Sin Amor, El Cuzquito
Cavaron como penas la hora perdida y grande.

La hermana de mi amigo es morena y hermosa.
No estoy enamorado de ella. Todo el ocaso
Se olvidó de la quinta. La oscuridá, la sombra
Brotó como una queja de mi pecho apagado.

[*] *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925.
Y además en:
Revista Juvencia, Lomas de Zamora, N° 15, 11 noviembre de 1926.

LA VUELTA A BUENOS AIRES

Otra vez en mi derredor la ciudad se dispersa en arrabal como bandera gironada.
Otra vez alcanzables por los ojos padecen las estrellas como en la cercanía de amorosa mano hay caricias.
Está su límpido desvelo sobre la bondad de los patios y la hurañía de las verjas agrestes.
En mis miradas el recuerdo de largo cielo y mar; en los oídos el tropel de huraños vocablos.
Y la noche tan sola como mi corazón sin arrimo.
La ineficaz incantanción de mis versos ha enmudecido como la misma olvidanza.
En este sitio apalabré felicidades a mis ventura[s], encandiladas y ágiles como las liviana[s] enseñas.
Desdeñador de limpia soledad, hecho tan ávido como la carne el espíritu.
Enmarañada en esperanzas el alma como la diestra del varón encrenchas de mujer.
En ti, villa de antaño, hoy se lamenta mi soledad pordiosera.
Arduo silencio brota donde yo puse generosidad de esperar.
Son forasteros en mi carne los besos y único el viento es abrazador de mi tronco.
Ya no sabe amor de mi sombra.
Yo te rezé [sic] mis palabras todas, mi patria, y me ves tan aislado como el viento.
Acaso todos me dejaron para que te quisiese sólo a vos:
Visión de calles doloridas: mi Buenos Aires, mi contemplación, mi vagancia.

[*] *Luna de enfrente,* Buenos Aires, Editorial Proa, 1925.

A LA CALLE SERRANO

Calle Serrano.
Vos ya no sos la misma de cuando el Centenario:
Antes eras más cielo y hoy sos puras fachadas.
El cielo estaba en todo:
En la luz de los charcos
I en las tapias rosadas.
Ahora te prestigian
El barullo caliente de una confitería
I un aviso punzó como una injuria.
En la espalda movida de tus italianitas
No hay ni una trenza donde ahorcar la ternura…
He soltao mi vagancia por tu noche guaranga.
Adentro de un fonógrafo persiste una guitarra
I el sabor de Palermo se me sube hasta el alma.
La tienda La Sirena
Se arrepintió de enseña.
Antes
Había un corazón en cada casa:
El corazón del patio.
Me acuerdo de una luna grande desde la acera.
(No sé si era Carriego el que le daba cuerda.)
Me acuerdo de esas tapias rosadas que alegraban
I eran como un espejo de la tarde ligera.
Por ellas el poniente
Siempre estaba en tu tierra.

* *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925.
Y además en:
Índice de la nueva poesía americana, Buenos Aires, El Inca, 1926.

PATRIAS

Quiero la casa baja;
La casa que en seguida llega al cielo,
La casa que no aguante otros altos que el aire.
Quiero la casa grande,
La orillada de un patio
Con sus leguas de cielo y su jeme de pampa.
Quiero el tiempo allanado:
El tiempo con baldíos de ansiar y no hacer nada.
Quiero el tiempo hecho plaza,
No el día picaneado por los relojes yanquis
Sino el día que miden despacito los mates.
Quiero la novia clara:
Firmeza de la dicha, corazón de la gracia
Quero su carne nueva que la sombra no apaga.
Quiero la novia que sea luego la esposa,
Que sienta que las cosas están por el amor,
No el amor en las cosas.
Quiero casi la gloria:
Quiero ver en los otros alargarse mi gesto
Como la luna sola que está en muchos espejos.
Quiero tener aljibe donde acudan los otros
Y que mi agua de cielo les alegre los cántaros
Y que alguna muchacha venga a verse en el pozo.
Quiero la calle mansa
Con las balaustraditas repartiéndose el cielo
Y los buenos zaguanes rogados de esperanza.
Quiero la calle huraña
Que desgarren la puesta del sol y la salida.
Quiero esa calle Plaza que me llevó a la dicha.
(Mientras, … sigan viviéndome
La dicha que la Quica tiene en sus ojos grandes
Y la guitarra austera de Ricardo Güiraldes.)

[*] *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925.

SOLEARES

1

Igual que una herida abierta
es la guitarra y la copla
derrama su sangre negra.

2

¡Abrazadita conmigo
hasta que la luna ruede
sobre la margen del río!

3

Adentro de la vihuela
caben la noche de fiesta
y mi querer, noche negra.

4

Si tus ojos la acarician
la noche se resplandece
y es de colores la brisa.

5

No he pergeñado la copla;
dieron con ella mi anhelo
y la tarde que me ronda.

6

La copla es un corazón
que no dio con su querer
y así le suena el dolor.

7

¡Coplas en el olivar!
Bajo la poquita sombra
La dulzura de cantar.

8

Anda de estrella en estrella
un pájaro por el cielo.
Mi querer, de pena en pena.

9

Copla nueva, copla nueva:
¡Hoy eres verde y jugosa,
mañana, qué triste y seca!

10

La guitarra es una herida
por donde vierte la copla
su sangre, que es negra y viva

11

¡Orilla de Andalucía!
Un aroma de Alhucemas[138]
domeña la mar bravía.

* *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925.
Y además en:
Antología de poetas argentinos, Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1926.

POR LOS VIALES DE NÎMES

Como esas calles patrias
Cuya firmeza en mi recordación es reclamo
Esta alameda provenzal
Tiende su fácil rectitud latina
Por un ancho suburbio
Donde hay despejo y generosidad de llanura.
El agua va rezando por una acequia
El dolor que conviene a su peregrinación insentida
Y la susurración es ensayo de alma
Y la noche es benigna como un árbol
Y la soledad persuade a la andanza.
Este lugar es semejante a la dicha;
I yo no soy feliz.
El cielo está viviendo un plenilunio
Y un portalejo me declara una música
Que en el amor se muere
Y con alivio dolorido resurje. [sic]
Mi oscuridá difícil mortifica la calma.
Tenaces me suscitan
La afrenta de estar triste en la hermosura
Y el deshonor de insatisfecha esperanza.

[*] *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925.

EL AÑO CUARENTA

Los caserones eran grandes, como banderas y cada patio tenía estrellas distintas.
Ya el traspatio era otro país, hecho de griterío, de negrada y de lumbre.
Los redondeles de las duras guitarras daban siempre a la pampa.
De San Benito de Palermo las tardes rojas engendraban soldados.
Las calles casi estaban en la pampa, con su polvareda y patrullas.
En carretas bajonas, detrás de bueyes bajo pértigo y yugo, iba el río a las casas.
Don Juan Manuel de Rozas era fornido, ubicuo, inmortal.
Monstruosos como espejos, los corazones eran iguales entonces.
Año de gracia y de maravillosa crueldá: del quita penas y el minué montonero.
La muerte era ancha y fácil y profunda como el campo y la noche.
Año sangriento y candoroso: año del barrio del tambor y el punzó.

[*] *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925.

EN VILLA ALVEAR

La noche es olorosa como un mate curado
Y es vagancia en las calles y aventura en los pechos.
La tarde fue mi pena. La noche como ensalmo
Aduna la confianza de los patios abiertos.

Mis pasos haraganes comprenden bien la calle.
Yo fui de este suburbio criollero del oeste:
Sé que en los corazones hay la ternura grave
De los tangos antiguos y las tapias celestes.

Igual que una linterna, bamboleándose y hueco,
Un Lacroze rezonga la cualquier bocacalle.
Su luz rayó las piedras. Con dulzor de recuerdo
Queda el barrio guarango, corazonero, suave.

Miren. Esa palmera, conventillo de pájaros,
Me dio en la resolana vacaciones de sombra.
Por ese portón quieto, negro, cicatrizado,
Sabiendo que era linda pasó una vez mi novia.

Redondeles de lumbre se abren como agua mansa
Debajo de los focos en las anchas esquinas.
Voy queriendo las verjas, las estrellas, las casas.
Un pianito ¡qué suerte! me hiere en alma viva.

Noche de sola fiesta de soledá y anhelo,
Encontronazo dulce de mi tierra y mi cielo,[139]

[*] *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1925.

VERSOS PARA FERNÁN SILVA VALDÉS[140]

Ya le estoy estrechando la mano verdadera
Que sus versos me alargan. ¿Sabe que estoy contento
De que me madrugaran con tan linda nobleza
Y su amistá, que es mía, sabe que la merezco?

No por los versos chúcaros que pensó mi desgano
Sino por los ponientes peleadores que he visto
Y por una muchacha que me tuvo en su abrazo
Y por unas divisas que conservo en un libro.

Yguálenos el mate parejo y compartido,
El mate que es de muchos como el sol y la luna:
Volcancito que humea caliente como un nido,
Manso reló que mide las horas de la duda.

Déle a su honda guitarra. Mi corazón la escucha.
Y ella igual que un aljibe, desparrama confianza.
Levánteme la tarde, que en puertiando la luna
Saldré oscuro y callado, pero diré una lágrima.

Soy un criollo pueblero. La he perdido y la busco
A mi herencia de auroras y pingos y zorzales.
Sus versos me la encuentran… Ya está dicho el retruco
Que mis tapias rosadas mandan a sus ceibales.

* *Proa*,[141] segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 14, diciembre de 1925.

NYDIA LAMARQUE

TELARAÑAS, 1925

Nydia Lamarque vive en Belgrano, que es algo así como vivir en las vacaciones de la ciudad, en su merecido y firme domingo. Los otros barrios suburbanos de nuestra capital son entrevero de la gran llanura y las casas; Belgrano es maridaje, no de la ciudad con la pampa, sino de la ciudá y de los árboles. Barrio enjardinado y ocioso, sin la desganada sorna orillera que hay en Palermo ni las infinitas esquinas (mucha puesta de sol y tapiales bajos) de Villa Ortúzar, Belgrano infundió el agua de sus fuentes y el cariño de sus canteros en los versos de Nydia. Son agradabilísimos todos ellos.

Debajo de Telarañas dice Sonetos. Los hay de versos de catorce, de once, de ocho, de nueve, sin otra obligación ni costumbre que las de su perenne halago sonoro que no implica nunca el esfuerzo. ¿Acaso no nos basta, en una muchacha o en una estrofa, la certidumbre de que es linda? Lo demás son cominerías. La sentenciosidad, la metáfora, la sencillez, la complicación, el metafisiqueo, el ritmo y hasta la rima (que no es propiamente más que un retruécano, que una casualidad verbal) son herramientas de belleza, pero lo importante es el recabarla, no la trampita que elegimos. Nydia Lamarque usa muy poco de metáforas: quiero decir, de la invención de metáforas, cábula que a mí me gusta de veras. Sin embargo, yo no me atreveré a aconsejarla, ya que los versos de ella valen tal vez más que los míos. (Si les parece, puedo tacharlo a ese tal vez.) El sujeto es la espera del querer, la víspera segura del corazón, las luces sabatinas encendidas aguardando la fiesta. Es el idéntico sujeto que hay en *La Calle de la Tarde* por Nora Lange, tanto más grato cuanto menos enfatizado. Nydia Lamarque lo maneja con instintiva grada espiritual, sin incurrir ni en las borrosidades ni en la chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni. A través del libro campea mucha coquetería de sufrimiento (sincerísima, desde luego) y una verídica confianza de ayudarlo al destino, de ser dichosa con nobleza. Le gustan los luceros, los rosales, los atardeceres con pájaros, las violetas. A nosotros varones, obligados al verso pensativo y a la palabra austera, nos conmueven esos trebejos que tan justamente se avienen con la hermosura de las muchachas y que florecen en sus versos con la misma naturalidad que en las quintas.

En el decurso claro de su canto, ¿qué rostros se reflejan? Pienso que los de Nervo y Rubén. *En un día de primavera*, *Paisaje*, *Cómo soñé mi verso* y *Atardecer* son acaso las mejores composiciones del libro, las de belleza más verídica y fácil.

Hace unas tardes, caminoteando por Belgrano, me pareció que era más linda la luna y que los pájaros cantaban con una más dulce vehemencia. Seguramente, la habrían mirado y escuchado a Nydia Lamarque.

* *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 14, diciembre de 1925.

LA AUREOLA CON ALMUERZO Y OTRAS ERRATAS[142]

Todos los vigilantes empiezan por el casco.
Todos los arzobispos acaban por la mitra.
No hay cabeza en diciembre que no cuelgue de un rancho.
A mí, Jota Ele Borges, me han puesto una aureolita.

La aureola es un sombrero que me queda grandísimo
Y que se gasta mucho. Mejor es abdicarlo.
L'olvidaré en la percha y saldré calladito
A ser Jota Luis Borges, guitarrero de ocasos.

Este almuerzo grandote nos mancha de misterio:
¡Cuánto corazón claro, perdonador y amigo!
Son escribas tan diablos estos de Martín Fierro
Que les infiero plagios y me sacuden vino.

Les agradezco en nombre de los ponientes machos
Color baraja criolla que he versiado en Urquiza.
Les agradezco en nombre de la luz de mi patria
Y de mis almacenes color pollera e china.

¿Quién pensó que los criollos iban derecho al muere
En la ciudá bendita de Rosas y El Peludo?
Digámosle al destino, mucho verso ferviente.
Respiren, compañeros. Se me acabó el discurso.

[*] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 26, 29 de diciembre de 1925.

[NOTA AUTOBIOGRÁFICA][143]

He nacido en Agosto de 1900, en Buenos Aires. Soy de pura raigambre criolla. He estudiado en Ginebra durante el triste decurso de la guerra y en 1918 fui a España con mi familia. Allí empezó mi desparramada actividad literaria. Asistí en los comienzos del ultraísmo junto a don Rafael Cansinos Assens, polemicé, publiqué traducciones de los nuevos poetas alemanes, metaforicé con fervor. A fines del 21 regresé a la patria, hecho que es en mi vida una gran aventura espiritual, por su descubrimiento gozoso de almas y de paisajes. (En *Fervor de Buenos Aires* intenté la expresión lírica de ello). Fui abanderizador del ultraísmo y fundé con Eduardo González Lanuza,[144] Guillermo Juan, Norah Lange y Francisco Piñero las revistas *Prisma* (primera, única e ineficaz revista mural) y *Proa*, que la muerte de Piñero lastimosamente impidió.

* *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*,[145] ordenada por Julio Noé, Buenos Aires, El Ateneo, enero de 1926.

ACOTACIONES

JULIO NOÉ,
Antología de la poesía argentina moderna,
1926

Por más alacraneadas que le claven (que le clavemos) los del café, este caudaloso volumen es obra bienhechora y pormenoriza bien los baldíos, las quintas, los vistazos de pampa, los arroyitos serranos y las afueras gironadas que hay entre el quiosco —horrenda palabra— de Asclepias (la de los cuatro amores de Dryops, la mujer hecha a fuerza de astronomía, cursilería y camisería) y el tambo de Iturriaga: el que José Sebastián Tallon exalta y donde vive su hija grandiosa, la que nos honra y nos enorgullece con sólo ser tan linda. Esto es: veinticinco años de ocupación literaria, figurados por más de ochenta poetas, por más de ochenta ganas de sacarle plata al mentir o de arrimarse fama imperecedera y mundial durante una docena de veladas y en una Redacción o dos. (Conste que me han incluido entre los ochenta). ¡Ochenta poetas! ¿Habrá ochenta renglones de poesía en toda la literatura hispánica o deshispánica? No me le atrevo a ese optimismo. De cualquier modo, la generosidá nunca estorba y si a mí no me entusiasma la inclusión de Jorge Obligado, de Pablo Suero y de Atilio García y Mellid, seguramente a ellos les indigna la mía, con lo cual quedamos a mano.

En cuanto a la selección de los versos, la juzgo acertadísima. *Balbuceo*, de Enrique Banchs, *Díptico* de Miguel A. Camino, *El Fastidio en Metro Absurdo* de Pablo Della Costa, *Íntima* de Benjamín Taborga y *La Bendición del Agua* de Luis L. Franco, son bellezas de veras que he descubierto o recuperado en sus páginas. Lamento la omisión de *Has vuelto* de Carriego, que acaso y sin acaso es lo más memorable suyo (*memorias de cosas lejanas —evoca en silencio, de cosas / de cuando sus ojos tenían mañanas* y de *Ladrido*), *Chacarera* y *Alcohólica* de Ricardo Güiraldes y del soneto del espejo, de Banchs.

En la Antología figuran solamente aquellos poetas que ya muestran en su haber (o en su debe) un libro publicado. Este criterio, de autorizada estirpe sin duda y útil además para soslayar sablazos de amigos, le ha conseguido dos pobrezas a la compilación de Noé: la omisión de todo poema de Francisco Piñero (que sigue siendo el mejor poeta ultraísta de lengua hispana) y de Ricardo E. Molinari, poeta originalísimo. Otro nombre que falta es el encendido de Norah Lange, que publicó *La Calle de la Tarde* en la primavera del veinticuatro.

Son pecados veniales los que acabo de señalar y dos de ellos, inevitables, dado el plan de la obra. La visión de la poesía argentina que hay en sus páginas es detallada y justiciera y es gratísimo comprobar que la cuarta parte —la de los muchachos, la nuestra— es la de aire más respirable, la menos cursilona, la más atropelladora y sin trampas.

Nuestro agradecimiento a Julio Noé.

Simplismo, poemas inventados por
ALBERTO HIDALGO[146]

Alberto Hidalgo no es un literato, es un brujo o es quizá uno de esos demonios que tanto preocuparon a los orondos patoteros del mil quinientos que se llevaron por delante el imperio incásico. Sus versos son incantaciones, conjuros, fórmulas de gualicho. Al igual de los quipus, no les importa nada a los versos de este peruano el sonido de las palabras, pero sí (y muchísimo) su intención. Eso está muy bien. A veces se divierte en algún visteo, pero en general su dicción es tan suficiente, austera y rotunda como cualquier marca de fábrica. Usa de fórmulas mandonas y va derecho al caracú de las cosas. Lo baraja de golpe al mundo, sin las zalamerías y agachadas y lentitudes criollas que suele practicar su colega, el adivino Macedonio Fernández. Es más expeditivo que Macedonio. Le pega un grito al cosmos —un grito fácil, natural, sin empinar siquiera la voz— y el cosmos le conoce la reyecía y sin rezongar le hace caso:

> *La voz de las campanas no se aleja jamás.*
> *Ella flota en el aire*
> *o se queda dormida en las cornisas.*
> *¡Arequipa, del son de tus campanas*
> *aún poseo un retazo guardado en mi baúl!*

Quevedo armó alguna vez su frase a fuerza de verbos (*puso asco para los premios ilustres en los metales, el verlos empleados en hartar ladrones y pagar adulterios y facilitar maldades, falsear leyes y escalar jueces*). Herrera y Reissig emprendió lo mismo a fuerza de epítetos (*y uvas aún lujosas de virginal rocío*) y hoy este don Alberto Hidalgo nos quiere armar, no ya una frase, sino un libro entero de versos, a fuerza de invenciones. A cualquier

otro se le haría muy cuesta arriba la empresa, pero no a él. Ha hecho un libro lleno de felicidá.

Lástima que en la introducción, junto a muchos lindos aciertos (el del carácter novelesco y entrañablemente impoético de la epopeya y el de la forasteridá del ritmo y de la rima en la lírica) haya algunas erratas, como la de afirmar que las palabras son metáforas, juicio que ni siquiera sé si es aplicable a todos los sustantivos.

JUAN VIDAL MARTÍNEZ, *Evasión*

Vidal Martínez, nihilista o nadista pontevedrés, ha conseguido callarse la boca durante siete páginas y ha publicado un libro en blanco. Eso no tiene nada de particular. Es lo que Pedro Miguel Obligado ya hizo con *El Ala de Sombra*.

POSDATAS

Al compañero Córdova Iturburu, contribuidor a la filosofía del vestir, quiero avisarle que el energuménico Tomás Carlyle acaba de publicar hace noventa y dos años, un bosquejo de doscientas páginas sobre ese mismo tema, intitulado *Sartor Resartus* o *El Sastre Remendado*.

A los aprovechados Diccionarios de la Rima, Diccionarios de Ideas Afines y Diccionarios de Sinónimos que ya existen, se añadirá en el curso de este año un *Diccionario de Metáforas*, novedosa y útil empresa cuyo iniciador es el poeta argentino Guillermo Juan. Para la identificación de plagios, para la formación combinatoria de imágenes y para los historiadores de nuestras letras, va a ser utilísima esta obra. Unos la aguardan con esperanza y muchos con miedo.

[*] *Proa*,[147] segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 15, enero de 1926.

SONETO PARA UN TANGO
EN LA NOCHECITA

¿Quién se lo dijo todo al tango querenciero
Cuya dulzura larga con amor me detuvo
Frente a unos balconcitos de destino modesto
De ese barrio con árboles que ni siquiera es tuyo?

Lo cierto es que en su pena vi un corralón austero
Que vislumbré hace meses en un vago suburbio
Y entre cuyos tapiales hubo todo el poniente.
Lo cierto es que al oírlo te quise más que nunca.

Arrimado a la música me quedé en la vereda
Frente a la sola luna, corazón de la calle
Y entre el viento larguero que pasó arreando noche.

El infinito tango me llevaba hacia todo.
A las estrellas nuevas. Al azar de ser hombre.
Y a ese claro recuerdo que buscan bien mis ojos.

* *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Año 29, Nº 1432, 3 de marzo de 1926.[148]

LA FUNDACIÓN MITOLÓGICA DE BUENOS AIRES

¿Y fue por este río con traza de quillango
Que doce naos vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
Entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa supondremos que el río
Era azulejo entonces como oriundo del cielo
Con su estrellita roja para marcar el sitio
En que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
Por un mar que tenía cinco lunas de anchura
Y aún estaba repleto de sirenas y endriagos
Y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

Cavaron un zanjón. Dicen que fue en Barracas
Pero son fantasías de los gringos de Boedo.
Lo de los cuatro ranchos no es más que una guayaba.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo
Zamarreada de auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala Serrano Paraguay Gurruchaga.

Un almacén rosado como rubor de chica
Brilló y en la trastienda lo inventaron al truco
Y a la vuelta pusieron una marmolería
Para surtir de lunas al espacio desnudo.

Una cigarrería sahumó como una rosa
La nochecita nueva, zalamera y agreste.
No faltaron zaguanes y novias besadoras.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.

[*] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 20, Vol. 53, Nº 204, mayo 1926.
Y además en:
Cuaderno San Martín, 1929, con variantes. Posteriormente su título cambió por "Fundación mítica de Buenos Aires".
Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927), de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, Buenos Aires, Editorial Minerva, 1927.
Antología de la poesía argentina moderna (1896-1930), ordenada por Julio Noé, segunda edición corregida, Buenos Aires, El Ateneo, 1931.

ARRABAL EN QUE PESA EL CAMPO

En Villa Ortúzar
donde la luna está más sola
y el deseo varón es triste en la tarde
hay unos huecos hondos,
huéspedes del poniente y la pampa.
En Villa Ortúzar
hay ponientes que nadie mira
y fonógrafos que les rezan dolor guarango
y callejones que son más largos que el tiempo.
En Villa Ortúzar
el deseo varón es triste en la tarde
cuando hay caderas que pasean la vereda
y risas comadritas.
En Villa Ortúzar
la oración huele a caña fuerte
y la desesperación se mira en los charcos.
En Villa Ortúzar
no he sabido ningún amor
pero detrás de una trucada he puesto horas muertas
y la canto por eso.
Por eso y porque una luna fue grande.

De un posible libro de versos *Cuaderno San Martín*

* *Nosotros*, Buenos Aires, Año 20, Vol. 53, Nº 204, mayo de 1926.
Y además en:
Cuaderno San Martín, 1929, con variantes.[149]
Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927), de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, Buenos Aires, Editorial Minerva, 1927.

SONETO HÍBRIDO CON ENVIÓN PLURAL[150]

El camello sin ripios de Calcuta
Lo plagió al arzobispo con acuarios.
Del paraguas de aquellos incensarios
Colgaba una emoción de pasta-sciuta.

El dos de oros de una mirada imputa,
La chancha que tocó un stradivarios,
Los logaritmos muy agropecuarios,
Que esgrimió la algebráica tiple hirsuta.

El amor me palpaba en eslabones.
A distancia tu omóplato boxeaba,
Y en lejanas y oblicuas digestiones

Rumiaba las judías del arrobo.
El silencio a hurtadillas fabricaba
Tiradores de piel de Castelnuovo.

M. B. V. G.[151]

[*] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 29-30, 8 de junio de 1926.

NOTA BIBLIOGRÁFICA
AL LIBRO DE ILDEFONSO PEREDA VALDÉS[152]

Ralean desoladoramente los libros de poesía escritos con alguna decencia de alma y en donde al autor le oímos la voz: la suya, no la de su festejado vecino. Casi todos los escritores son unos canallas bastante perfectos en cuanto se les acerca un tintero, pues empiezan ofreciéndonos su desbordada y no solicitada amistad y se arrepienten en seguida y nos mezquinan esa presentación total de su yo, que de ellos esperábamos. En cambio, se disfrazan de estoicos, de castellanos viejos, de gauchos, de compadrones de trastienda, de rusos, de obreros y hasta de mujerengos. Así, por constraste, he querido decir mi primer elogio del libro de Ildefonso Pereda Valdés: su autor es un caballero, no un simulador de emociones; una presencia de hombre verídica, no una antología de morisquetas o un prontuario de embustes. A Pereda Valdés lo vemos clarito en sus páginas: lo vemos por las calles azules (azules de tanto cielo) de su Montevideo natal y frente a la visión (y audición y olfacción) del mar, en Malvín, en un paisaje estirado, hecho de lomas y de puesta de sol. Vemos también su seriedad joven, sus enviones de entusiasmo, su calmosa incredulidad criolla, su propósito de emparejar lo tradicional con la novedad. Su técnica es muy mil novecientos veintipico y hasta me parece escuchar colazos del creacionismo en alguna estrofa; sus temas son tradicionales. Esa guitarra de los negros que invoca, esa guitarra que dice la elegía de los candombes del ochenta y plañe la ausencia de los tambores, las masacallas y las marimbas, ¿no es una cosa patética y tradicional, de raíces viejas en el tiempo?

Quiero hablar de las composiciones que más me gustan. *Canto de Federico y Nicolás*, se titula la que con mayor urgencia quiero manifestar al lector: es la poesía de la amistad de tres poetas que dividen el universo en tres partes iguales, como buenos hermanos:

> Ildefonso: el mar.
> Federico: la tierra.
> El cielo: Nicolás.

Esa conciencia de que la poesía empieza en cada poeta, ese grandor sin fondo que cada uno de los tres contrayentes promete rellenar de belleza, esa triple conjuración benévola de la esperanza y de la amistad, ese respeto tácito de cada uno por las jurisdicciones casi infinitas de los otros, me parecen conmovedores. Ésa es poesía de veras, autobiográfica, señaladora de tres destinos hermanos en un momento hermoso, en intención o en realización de hermosura.

Me gusta la *Canción de las Rocas* con su correlación voluntaria entre las despiadadas, malvadas y casi enconadas imágenes que la eslabonan y sus versos duros y ciegos:

> *El escultor que trabajó la piedra*
> *y sin forma y sin ritmo la dejó,*
> *llorará, cincelador de estrellas,*
> *su terrible crueldad.*
>
> *Nada hay más desolador*
> *que una roca solitaria en el camino,*
> *y la canción que no tiene sonidos*
> *es la canción de la dura piedra.*

También *Campo*, también *Destrucción*, también *Alegría y Verdad*, también *La Guitarra*... Hay un par de imágenes en las últimas, que no se me olvidarán. Dice una:

> *¡Lo mismo que Jesucristo,*
> *la vidala se va en sangre!*

Todos hemos hablado alguna vez de la música que se desangra, pero ésta es la perfección de esa tanteada imagen de todos, su plenitud. La otra es esta corporificación, por triplicada imagen, de la felicidad:

> *¡Quiero ser un niño alegre*
> *que va a caballo en un río!*

El *Canto a la Luna Nutritiva* es una letanía hermosa, una simulación de glotonería astronómica que recuerda al lobo tragalunas de la mitología germánica. Es una broma emocionada que realiza el milagro chico (y nada lugonero, por cierto) de no ser un centón de Laforgue y Obes. (Es sabido que los treinta y tres orientales son el

conde de Lautréamont y Julio Laforgue.)
Mi felicitación total a Pereda Valdés.

* *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 30-31, 8 de julio de 1926.

ROMANCILLO, CUASI ROMANCE
DEL “ROMAN-CERO” A LA IZQUIERDA

Un Caballero cruzaba
La [sic] puente de Canelones;
En su cintura la espada
Soñaba recios mandobles.
Iba, el azor en la diestra,
Con un remiendo en los leones.
Y las lechuzas cantaban
Y cacareaban los bronces.
En eso daba las treinta
El reloj de Plaza Once.
El Caballero detiénese
Y exclama con sordas voces:
—¡Qué malo es el “Roman-Cero”
De Don Leogoldo Lupones!

Diz que salió un ermitaño
Seguido de unos mormones
Y en bajándose la capa
Descubrieron tres buzones
Y la boca de uno de ellos
Dijo, a lo de Vega Lope:
—¡Tate, tate, Caballero!
¿Do está el churrasco de Londres?
—No lo vide en este barrio—,
El ermitaño responde;
Y añade para su Glusberg
Aprovechando la noche:
—¡Qué malo es el “Roman-Cero”
De Don Leogoldo Lupones!

El “Maipú Pigall” estaba
Repleto de camaleones;
Zarathustra sollozaba
Porque no hallaba automóviles;
Sudaban los trenqueláuquens
Pidiendo ventiladores.
El Caballero se adentra
Y danza un tango con corte,
Doncellas cuidaban dél
Y mozos de sus doblones.
En eso entró un astrolabio
Y este discurso espetóle:
—¡Qué malo es el “Roman-Cero”
De Don Leogoldo Lupones!

Se hundieron los cielorrasos,
Creparon los bandoneones;
El azar jugó a la taba;
Zarathustra y los mormones
Trocaron el astrolabio
En un casal de sifones;
Y todos: el Caballero,
El ermitaño, sus leones,
Los trenqueláuquens asados
Y el reloj de Plaza Once,

Oyeron que en su agonía
Dijo el Caballero a Borges:
—¡Qué malo es el "Roman-Cero"
De Don Leogoldo Lupones!

por Mar-Bor-Vall-Men[153]

* *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 30-31, 8 de julio de 1926.

VILLA URQUIZA[154]

Un huraño tranvía rezonga rendimiento
En la borrosa linde que los campos vislumbra.
Y una corazonada de lluvia apesadumbra
Este domingo pobre de arrabal macilento.

Una que otra chicuela sonríe su contento
De posibles piropos en la acera y encumbra
Un prestigio fiestero la placita que alumbra
Con limpidez de luces el turbio dejamiento.

De golpe un organito profundiza la tarde
Publicando en arranque de sonido viviente
Lo que en las hondonadas del corazón nos arde:

Urgencia de ternura, esperanza vehemente,
Carne en pos de la carne con silencio cobarde:
Burdo secreto a voces que unifica la tarde.

[*] *Alfar*, La Coruña, Año VI, Nº 59, julio de 1926.

LAS PALMAS

En la ruidosa punta de veinte singladuras
Supo alistar con arte sorprendente la noche
Ese alivio de mares, ese manso reproche
A las olas derechas y a las tormentas duras.

Después en mi conciencia dejaron grabaduras
Entre zangoloteos bruscos de carricoche
El mercado y la torre, serenísimo broche
Juntando calles quietas y celestes alturas.

Algunos caserones pintarrajeados de ocre,
Unas cuantas plazuelas, orondas como altares,
El palmar cuya cima la suave noche encierra,

Alcores que altivecen la población mediocre…
En ese sitio el alma, quebrantada de mares,
Recobró la caricia familiar de la tierra.

1923

[*] *Alfar*, La Coruña, Año VI, Nº 59, julio de 1926.

LA PRESENCIA DE BUENOS AIRES EN LA POESÍA

Alguna noche, suelo ubicar mis horas en la serenidad del barrio de Almagro: empresa que tiene su poco de catástrofe en cada punta, pues para ir y volver es obligatorio descender a la tierra como los muertos e incluirse en una hilera de ajetreos que hay entre la plaza de Mayo y la estación Loria, y resurgir con una sensación de milagro incómodo y de personalidad barajada, al mundo en que hay cielo. Claro está que esas plutónicas y agachadas andanzas tienen su compensación: tal vez la más segura es poder considerar ese grande y bien iluminado plano de Buenos Aires que ilustra las paredes enterradas de los andenes. ¡Qué maravilla definida y prolija es un plano de Buenos Aires! Los barrios ya pesados de recuerdos, los que tienen cargado el nombre: la Recoleta, el Once, Palermo, Villa Alvear, Villa Urquiza; los barrios allegados por una amistad o una caminata: Saavedra, Núñez, los Patricios, el Sur; los barrios en que no estuve nunca y que la fantasía puede rellenar de torres de colores, de novias, de compadritos que caminan bailando, de puestas de sol que nunca se apagan, de ángeles: Pueblo Piñeiro, San Cristóbal, Villa Domínico. Lo indesmentible es que la realidad de Buenos Aires también es realidad de poesía, y que su alusión ya es intensificadora de cualquier verso. Quiero historiar con brevedad los poetas que han trabajado en su endiosamiento, los que sin un sacudón, sin un sobresalto, sin inconveniente alguno edilicio, han hospedado en la eternidad nuestras calles.

Supongo que Domingo Martinto es —cronológicamente— el primero de ellos. Sus versos están irrespirables de olor a viejo, de hojas secas, de humedad, de neblinas, pero hay una página suya, página cuyo curador es Calixto Oyuela (en el final de la "Antología Poética Hispano-Americana", tomo tercero), que lo acredita de antepasado. Se intitula "Divagando", fue compuesta antes del año noventa, y es narración de un desganado paseo de noche por las orillas. Es un cuadrito desdibujado, serio, de barrio. Voy a transcribir algunos momentos:

Allí un grupo de mujeres,
Viejas, jóvenes, sentadas
En el umbral de la puerta
O en toscas sillas de paja,
Súbitamente interrumpe
La alegre y confusa charla
A la voz del organillo
Que en la esquina, un vals ensaya.
Otro grupo de muchachos
Corriendo y gritando pasa,
Mientras un carro, perdido
En la sombra, con pesada
Lentitud y sordos golpes,
Como negro monstruo, avanza.

Después, una ventana le regala una romanza a Martinto… Intrínsecamente la composición es floja, borrosa, pero ha sabido nombrar cosas nuestras: el verano ahondando las casas, las comadritas en la acera y en el zaguán, el organito con su valse y su esquina. Nombrar, en los comienzos de una literatura, equivale a crear. En ese entonces, para hablar de las calles de Buenos Aires, no hacían falta metáforas; la novedad estaba en aludirlas, en situarlas en un verso. Así lo realizó Martinto, y su poemita ocasional es como un paréntesis que dijera: Entra Buenos Aires…

Otro fundador literario de Buenos Aires fue Eduardo Wilde. Su "Prometeo & Cía.", libro aporteñado, andariego y admirable por muchos lados, eterniza otra caminata por las orillas. Su fecha es inverosímilmente lejana, mil ochocientos ochenta y dos, y se llama "Sin rumbo". Wilde camina de día, cuando el sol saca los arrabales a la vergüenza pública y el pastito brilla en los huecos. Wilde se va por el lado de los callejones y los desmontes y llega a un almacén ¿cuándo no? y lo registra con pormenorizada piedad: "El arroz, los garbanzos y los fideos se apiñaban en bolsas o barricas aburridas de su quietud. Las cajas de sardinas, condecoradas con las imágenes de medallas de cualquier exposición, proclamaban mintiendo la falta de espinas de los cadáveres marítimos que contenían y miraban hacia el mostrador con sus rótulos de metal amarillo. Sobresaliendo entre las damajuanas, los barriles, la espuelas, los espejos abollados, el pan, las tazas, las bombillas de lata, los confites matizados y eternos, el papel de estraza, las canastas, el hilo emigrado de alguna mercería, los vasitos cónicos, las pantallas de palma, los rosarios y los racimos de velas de baño, se mostraba un cajón de bacalao abierto, con sus manjares de cuaresma crucificados, implorando la piedad pública… Los perros flacos trotaban apurados, ladeándose contra las paredes, y se paraban de tiempo en tiempo a oler el horizonte o mirar con

curiosidad a los paseantes. (“Prometeo & Cía.”, página 145-7 de la edición de 1899.)

Yo tengo un par de composiciones describidoras de Villa Ortúzar. Pienso tacharlas y poner en su lugar la sola sentencia de Wilde “perros oliendo el horizonte”, que es significativa apretadamente de la grandeza y de la desolación del suburbio.

En 1908 salió un libro grandote, que padecía en su tapa colorada un título sin pies ni cabeza. Eran las “Misas Herejes”, famosas, y había unas diez composiciones entre ellas, por las que hablaba un barrio entero de la ciudad: Palermo, arrabal atropellador, solar de don Juan Manuel y del tango. Allí estaban “El alma del suburbio”, “En el barrio”, “El guapo”, “El amasijo”.

Suele afirmarse que Evaristo Carriego es el poeta del arrabal. Creo que fue el poeta de Palermo, sencillamente, y eso basta para su gloria. No hay un arrabal, hay diez arrabales. El arrabal abstracto, arquetípico, tan inventado por las letras de tango, es una haraganería de la observación, un término hueco. Decimos con nebulosidad las orillas, pero son una cosa las de la Boca, orillas con marinerío, orillas del agua, y otra las que por Urquiza se alargan: orillas de la tierra, orillas de la nochecita y de la llanura. Por mi parte, me declaro inhábil para situar los versos de Carriego, ¡tan palermenses!, en cualquier barrio de mi Buenos Aires. Hasta la designación de Palermo es demasiado ancha. Al Sur de la calle Santa Fe, al Este del Maldonado, al Norte de los cambalaches judíos de Villa Crespo, allí ha plantado su eternidad chica nuestro Carriego, allí sus versos están corroborados por el paisaje. Los antecitados por mí y otros reunidos ulteriormente, casi alcanzan la perfección. Muestran alguna errata, eso sí; por ejemplo, la de considerar los conventillos como fenómeno típico del arrabal, siendo manifiesto que en los barrios muy apartados no existen y que las inmediaciones del centro están llenas de ellos.

El año diez, Marcelo del Mazo, venidero editor de Carriego y estrecho amigo suyo, publicó la serie segunda de “Los vencidos”, libro de prosa dolorida y perfecta, que registra tipos y paisajes de esta ciudad. Al final, hay un manojo de poesías. Por tratarse de un libro que se halla muy a trasmano del renombre, voy a trascribir un fragmento. Es de la composición titulada “Bailarines de tango”:

¡Aura, mi hija!, aulló el compadre, y la fosca compañera
Ofreció la desvergüenza de su cálido impudor
Azotando con su carne —como lengua de una hoguera—
Las vibrátiles entrañas de aquel chusma del amor.
Persistieron en un giro. Desbarraron los violines
Y la flauta dijo notas que jamás nadie escribió,
Pero iban blandamente a compás los bailarines
Y embriagada la pareja, sin notarlo, se besó.

Un año después apareció “La urna”, de Enrique Banchs, libro incondicionalmente admirable e incluidor de dos sonetos relativos a Buenos Aires, ambos de tono doloroso.

El diez y siete, Fernández Moreno publicó “Ciudad”: íntegra posesión de la urbe, total presencia de Buenos Aires en la poesía. Un Buenos Aires padecido y sentido vive en sus lacónicos versos, un Buenos Aires que le pesa al poeta con incausabilidad derecha de rumbos, un Buenos Aires en que hasta el cielo está amanzanado. Su visión no está vinculada a lo tradicional como la de Carriego: es realidad de vida, hecha directamente realidad de arte. Su libro es íntegra conquista. Es libro desganado, varonil, orgulloso, tal vez perfecto. Otros fueron siguiéndolo, otros que historiaré en un próximo ensayo: Blomberg, Herreros, Yunque, Olivari, Raúl González Tuñón…

* *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de julio de 1926.[155]

VICENTE ROSSI[156]

COSAS DE NEGROS,

Córdoba, 1926

Este libro grandote investiga la genealogía del tango: música atropelladora y baile solemne cuyo origen deberíamos declarar divino o semidivino, causalizándolo en algún dios orillero, en algún dios de los Portones o los Corrales, en algún dios de los huecos, de las borracherías, de los comités, de las casas malas, en algún dios de chamberguito. Rossi lo hace derivar de los negros: dice que es la milonga montevi - deana, transformación de la famosa habanera, y que nos la trajeron completa del Uruguay, *con quite* y *quebradura*. Parece que toda la negrada de Palermo fue a recibirla y que primero la bailaron sin abrazarse (eso se llamaba el *tango lubolo*) bailando cada bailarín con su sombra ¡otro negro raro en el piso! Después, las casas de bailes con organito y el Teatro Nacional fueron divulgándola. Surgió el tango, salió a compadrear por el mundo, triunfó en millones de piernas y de caderas el año doce y aún está vivo, pese a los bandoneones que lo endeblecen y a la jerga italianada y cursilería de quienes lo versifican.

Claro que esa alegada montevideanidad del tango indignará a muchos. A mí, no: Montevideo es una vereda de enfrente de Buenos Aires, es un lindísimo barrio que está un poco a trasmano, que se ha ido a veranear. ¿Que en la otra vereda lo bailaron primero al tango y no aquí? Es lo mismo. ¿Que los compadritos del Cordón los madrugaron a los de Balvanera Norte? Sería lamentable que a nuestro patriotismo argentino lo entristeciera esa antelación. Lo malo (o lo bueno) del caso es que don Vicente Rossi se emociona demasiado con su descubrimiento y se hace el charrúa y habla del pueblo uruguayo que pierde sus iniciativas históricas. Además, afirma que los conquistadores eran mulatos, que los indios pampas eran de civilización superior a la de ellos, que el gaucho es privativamente oriental y otras erratas insalvables. Quien mucho abarca, poco aprieta.

La errata sobre los gauchos es la mejor. Empieza diferenciando los conceptos *gaucho* y *paisano* (distinción que ya enunció Lisandro Segovia en su Diccionario de Argentinismos) y luego asevera: *La desviación de la palabra gaucho es argentina, y es clásica, porque al occidente rioplatense llegó la fama y el nombre antes que el sujeto, que procedió del oriente… Se desconocía al legendario cruzado épico, pero su obra estaba en todos los corazones nativos.* ¿Quién era ese legendario cruzado épico, tan originario de la otra banda y tan instalado en los corazones? Era el montonero de la horda de facinerosos de Artigas, hecha de indiadas misioneras, de indiadas paraguayas, de desertores españoles, porteños, brasileros y portugueses, de la división entrerriana del coronel José Antonio Berdún, de toda la morralla del litoral: hombre de muchas patrias, pero escasas veces uruguayo y nunca *cruzado épico*. No hablo con ligereza: ahí está el libro de Luis Melián Lafinur sobre Juan Carlos Gómez (Montevideo, 1915), cuyo capítulo diez y ocho desenreda las patrañas del artiguismo y documenta mi afirmación.

¿Y lo demás de *Cosas de Negros?* Es de veras un libro entretenidísimo, no de los que haraganamente se dejan leer, sino de los que se *hacen* leer. Su prosa es de conversador criollo: vivaracha, rica en agachadas, movida. Hay una descripción del primer candombe, que cualquier poeta puede honradamente envidiarle. Además, cuenta cosas que son hermosas. Cuenta que allá por el noventa se hacían torneos internacionales de milonga en la Academia San Felipe, en Montevideo. La San Felipe era un galpón de madera, su alumbrado a querosene, su bochinche a fuerza de armonio, violines, arpa, flauta y flautín. Ahí acudían los orilleros de Buenos Aires a medirse con los montevideanos. Yo me los imagino a esos mis compadritos porteños, adelantándose por el Bajo montevideano, con un resabio de mareo en la palidez, pero muy orondos, tiesos y duros, con una facha de insolentado recelo y hamacándose al caminar, como si ya estuvieran bailando…

[*] *Valoraciones*, La Plata, Tomo IV, Nº 10, agosto de 1926.

LAS DOS MANERAS DE TRADUCIR

Suele presuponerse que cualquier texto original es incorregible de puro bueno, y que los traductores son unos chapuceros irreparables, padres del frangollo y de la mentira. Se les infiere la sentencia italiana de *traduttore traditore* y ese chiste basta para condenarlos. Yo sospecho que la observación directa no es asesora en ese juicio condenatorio (aquí me ha salido una especie de alegoría legal, pero sin querer) y que los opinadores menudean esa sentencia por otras causas. Primero, por su fácil memorabilidad; segundo, porque los pensamientos o seudopensamientos dichos en forma de retruécano parecen prefigurados y como recomendados por el idioma; tercero, por la confortativa costumbre de alacranear; cuarto, por la tentación de ponerse un poco de ingenio. En cuanto a mí, creo en las buenas traducciones de obras literarias (de las didácticas o especulativas, ni hablemos) y opino que hasta los versos son traducibles. El venezolano Pérez Bonalde, con su traducción ejemplar de "El cuervo" de Poe, nos ministra una prueba de ello. Alguien objetará que la versión de Pérez Bonalde, por fidedigna y grata que sea, nunca será para nosotros lo que su original inglés es para los norteamericanos. La objeción es difícil de levantar; también los versos de Evaristo Carriego parecerán más pobres al ser escuchados por un chileno que al ser escuchados por mí, que les maliciaré las tardecitas orilleras, los tipos y hasta pormenores de paisaje no registrados en ellos, pero latentes: un corralón, una higuera detrás de una pared rosada, una fogata de San Juan en un hueco. Es decir, a un forastero no le parecerán más pobres; serán más pobres. Su caudal representativo será menor.

Las dificultades de traducir son múltiples. Ya el universalmente atareado Novalis ("Werke", página 207, parte tercera de la edición de Friedemann) señaló que cada palabra tiene una significación peculiar, otras connotativas y otras enteramente arbitrarias. En prosa, la significación corriente es la valedera y el encuentro de su equivalencia suele ser fácil. En verso, mayormente durante las épocas llamadas de decadencia o sea de haraganería literaria y de mera recordación, el caso es distinto. Allí el sentido de una palabra no es lo que vale, sino su ambiente, su connotación, su ademán. Las palabras se hacen incantaciones y la poesía quiere ser magia. Tiene sus redondeles mágicos y sus conjuros, no siempre de curso legal fuera del país. La palabra "luna", que para nosotros ya es una invitación de poesía, es desagradable entre los bosquimanos que la consideran poderosa y de mala entraña y no se atreven a mirarla cuando campean. De la palabra "gaucho", tan privilegiada en estas repúblicas por nuestro criollismo, un judío me confesó que la encontraba realmente cómica y que su conchabo sólo sería aguantable en un verso que se viese obligado a rimar con "caucho". La palabra "súbdito" (esta observación pertenece a Arturo Costa Álvarez) es decente en España y denigrante en América.

Los epítetos "gentil", "azulino", "regio", "lilial", eran de eficacia poética hace veinte años, y ahora ya no funcionan y sólo sobreviven algunos en los poetas de San José de Flores o Bánfield. Es cosa averiguada que cada generación literaria tiene sus palabras dilectas: palabras con gualicho, palabras que encajonan inmensidad y cuyo empleo, al escribir, es un grandioso alivio para las imaginaciones chambonas. En seguida se gastan y el escritor que las ha frecuentado mucho (el hombre avanzado, el muy contemporáneo, el moderno) corre el albur de pasar después por un simulador o un maniático. Eso suele convenirle: toda perfección, hasta la perfección del mal gusto, puede ubicar a un hombre en la fama. Ser cursi inmortalmente, es una manera de sobrevivir como las demás.

Hay obras llanísimas de leer que, para traducir, son difíciles. Aquí va una estrofa del Martín Fierro, quizá la que más me gusta de todas, por hablar de felicidad:

> *El gaucho más infeliz*
> *Tenía tropilla de un pelo*,
> *No le faltaba un consuelo*
> *y andaba la gente lista*:
> *Tendiendo al campo la vista*,
> *Sólo vía hacienda y cielo*.

La dificultad estriba en la palabra "consuelo". El diccionario de argentinismos no la considera, ni falta que hace. He oído decir que ese consuelo es algunos pesos. A mí no me convence: ha de ser alguna muchacha, más bien…

Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perífrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación, para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias. ¿No ha de ser la poesía una hermosura semejante a la luna: eterna, desapasionada, imparcial? La metáfora, por ejemplo, no es considerada por el clasicismo ni como énfasis ni como una visión

personal, sino como una obtención de verdad poética, que, una vez agenciada, puede (y debe) ser aprovechada por todos. Cada literatura posee un repertorio de esas verdades, y el traductor sabrá aprovecharlo y verter su original no sólo a las palabras, sino a la sintaxis y a las usuales metáforas de su idioma. Ese procedimiento nos parece sacrílego y a veces lo es. Nuestra condenación, sin embargo, peca de optimismo, pues la mayoría de las metáforas ya no son representaciones, son maquinales. Nadie, al escuchar el adverbio "espiritualmente" piensa en el aliento, soplo o espíritu; nadie ve diferencia alguna (ni siquiera de énfasis) entre las locuciones "muy pobre" y "pobre como las arañas".

Inversamente, los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre. Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, no Juan Mengano, es poseedor de un clima, de un cuerpo, de una ascendencia, de un hacer algo, de un no hacer nada, de un presente, de un pasado, de un porvenir y hasta de una muerte que es suya. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!

Esa reverencia del yo, de la irreemplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones. Además, lo lejano, lo forastero, es siempre belleza. Novalis ha enunciado con claridad ese sentimiento romántico: La filosofía lejana resuena como poesía. Todo se vuelve poético en la distancia: montes lejanos, hombres lejanos, acontecimientos lejanos y lo demás. De eso deriva lo esencialmente poético de nuestra naturaleza. Poesía de la noche y de la penumbra (Werke, III, 213). Gustación de la lejanía, viaje casero por el tiempo y por el espacio, vestuario de destinos ajenos, nos son prometidos por las traslaciones literarias de obras antiguas: promesa que suele quedarse en el prólogo. El anunciado propósito de veracidad hace del traductor un falsario, pues éste, para mantener la extrañez de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con las dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira.

En cuanto a las repetidas versiones de libros famosos, que han fatigado y siguen fatigando las prensas, sospecho que su finalidad verdadera es jugar a las variantes y nada más. A veces, el traductor aprovecha los descuidos o los idiotismos del texto para verle comparaciones. Este juego, bien podría hacerse dentro de una misma literatura. ¿A qué pasar de un idioma a otro? Es sabido que el Martín Fierro empieza con estas rituales palabras: "Aquí me pongo a cantar – al compás de la vigüela". Traduzcamos con prolija literalidad: "En el mismo lugar donde me encuentro, estoy empezando a cantar con guitarra", y con altisonante perífrasis: "Aquí, en la fraternidad de mi guitarra, empiezo a cantar", y armemos luego una documentada polémica para averiguar cuál de las dos versiones es peor. La primera, ¡tan ridícula y cachacienta!, es casi literal.

[*] *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1926.

CUENTOS DEL TURQUESTÁN[157]

Estos cuentos de que hablaré, son oriundos de las dos regiones del Turquestán. Fueron contados en el Norte, tierra de espaciada llanura, alrededor de las fogatas de bosta de camello que arden en los campamentos Kirghises; fueron contados en el Sur, tierra de arrozales y acequias, por cuenteras profesionales en los bazares, entre la atención redonda y gustadora de los oyentes; fueron traducidos, primero al ruso, por Ostrumof, y de allí al alemán, por el doctor Gustavo Jungbauer; fueron publicados en Jena el año 23, y, finalmente, después de esos conventilleos etnicogeográficos del destino, cayó un ejemplar a mi casa, fácilmente el único en la ciudad. Lo leí casi de un tirón, adjudicándole, sin duda, escenarios falsos: cosa que no me preocupa, porque es de cuentos fabulosos el libro, y cada versión nueva es un nuevo mito. Que un argentino hable (y aun escriba) sobre la versión alemana de la traducción rusa de unos cuentos imaginados en el Turquestán, ya es magia superior la de esos cuentos. Es un énfasis de la multiplicidad del tiempo y del espacio, es casi una invitación a la metafísica…

Los interlocutores de estas narraciones fantásticas son príncipes, princesas, dragones, genios, demonios, reyes con muchos hijos. Los dragones de esa mitología asiática son equivalentes a los de la incredulidad europea: son unas culebras desmesuradas, la espada de los héroes las decapita, y su misión es la de morir bajo esos afamados aceros. Mientras tanto, habitan en el desierto o en los riachos duros de arena o repechan los cerros, en busca de la humedad de las nubes. Los genios son los “yin” de la creencia islámica: Dios el Misericordioso hizo que un tigre y una loba de fuego los engendraran en el último sótano del Infierno, y algunos se convirtieron al Islam y otros no. Pueden ponerse la forma que les conviene: se disfrazan de hombres, de asnos, de cuzcos, de llamaradas, y hasta de coches. Arman su habitación en los hornos, en las casas desmanteladas, en los escombros, en los baños, en los aljibes, en las quemas de basura (ha de haber una temeridad de “yin” en Palermo Chico o en Puente Alsina). Los demonios equivalen a los de aquí: sus distintivos físicos son la pelambre, los uñazones, el rabo; los espirituales, la maldad y la estupidez, sinonimia maravillosa. Dios los hizo de la humareda del primer fuego, y aprovechó la llama para hacer genios, y el resplandor para ángeles. Son muy voraces: la hija del rey, en la narración “El caballo mágico”, se casa atolondradamente con uno de ellos, y éste, al llevársela de su casa, se devora los esclavos, esclavas y asnos de la comitiva nupcial. También hay gigantes en estos cuentos: ciudadanos universales de los cuentos de hadas y que, según los otros ocurrentes cuentos de hadas del psicoanálisis, se originaron de los recuerdos de la niñez y de la diferencia de tamaño entre las personas grandes y el niño. También hay princesas, como en Rubén: símbolos de esa novia inconfesable que anhelamos todos, o sencillamente repertorios de felicidad, hechos de juventud, alcurnia, gracia, belleza, inaccesibilidad, premoción de amar, nombradía. Además, hay un personaje especial: el pájaro Simurg, pájaro de calmosa cara humana y plumazón de plata, pájaro longevo que abarca dos mil años del tiempo, pájaro grande que tapa el sol al abrir las alas, pájaro servicial y conversador que en los trances más apretados salva a los héroes.

La sustancia de los cuentos del Turquestán es la generosidad: virtud de la llanura y de los pastores, nunca de quienes mortifican la tierra desigual, y son mendigos del aguacero y de la sequía. El espacio, tan puntualizado en las sierras por el desnivel entre un monte y otro y por la diversidad de formas, bloques, declives, se hace infinitud en el llano. El tiempo, cuadriculado en las tierras de labranza por las cuatro estaciones con sus prefijadas faenas, aspira a eternidad entre los pastores. Medran la comodidad, la haraganería, la generosidad, la narración que se va metiendo en las tardes, la música y el baile que no se apuran y van llenando despacito las horas. El tiempo en estas narraciones quiméricas del Turquestán, no sólo es dilatado: es de una soltura de soñación.

Shakespeare —según su propia metáfora— encerró los acontecimientos de muchos años en la vuelta de una clepsidra; Joyce, con ademán apaciguador, difiere la fugacidad temporal y despliega sobre setecientas prolijas páginas la jornada de un hombre. El tiempo que gobierna estos cuentos no es ni el atropellado de Shakespeare ni el maniáticamente arrastrado de Jaime Joyce; es tiempo indefinido, liviano, que no pesa sobre los hechos, y que ignoramos si debe medirse por años o por días: por calendarios o por ocasos.

La hipérbole agranda o desaparece las lejanías. El cuento del rico Atametoi —uno de los más gustosos de la serie— nos muestra dos ciudades entre las que se alarga una distancia de cuarenta jornadas. Una de ellas está llorando día y noche, y los habitantes de la otra no la divisan, y sólo alcanzan el rumor de su lloro desde la otra punta del horizonte.

Hay una generosidad de pampa en estas historias. (No quiero apodarlas consejas: horrenda nominación española que hace alarde de superioridad moral, y denuncia una intención pedagógica que es íntimamente forastera en los cuentos de hadas). Hay anchura de corazón en estas historias. Su espíritu es llanamente grandioso, sin hacer fuerza. Atametoi, el héroe misericordioso y magnífico de una de ellas, tiene una casa con cuarenta portones, y en cada portón reparten tazas de oro llenas de monedas de oro a los pordioseros; la hija del rey de Persia, en el mismo cuento, es tan linda, que la sombra de su cuerpo es la luz (“Lux est umbra Dei”,

sentenció un místico, y se complacía en recordarlo sir Thomas Browne). Lo maravilloso y lo cotidiano se enlazan, y es evidente que para el narrador no hay jerarquía que los distancie o los clasifique. Hay ángeles, lo mismo que hay árboles: son una realidad más del mundo. La magia es un episodio causal, es ejemplo de causalidad como tantos otros. Para matar de lejos a un hombre, podemos atravesarlo a flechazos; pero también podemos amasar un monigote suyo de arcilla y clavetearlo hasta que se muera el original. Nosotros, que le hemos perdido fe al sortilegio, y aunque lo aceptáramos sabríamos separar finamente su operación sobrenatural de los efectos naturales motivados por una ley conocida, afirmamos que se equivocan los hechiceros, que no hay comunidad ninguna de daño entre una efigie nuestra y nosotros, y, sin embargo, nos creemos agraviados si a la sola palabra de nuestro nombre le arriman otra palabra de injuria. Hablamos de leyes naturales, y todo lector de Eduardo Carpenter o de Ernesto Mach sabe que esas leyes no pasan de provechosas ficciones y que se las inventamos al mundo. El hombre primitivo no cree ni en esas prefijadas leyes ni en el milagro que es su bienhechora infracción y que las precisa para vivir con algún decoro. Cree instintivamente en la causalidad y no la clasifica en mágica y en común.

Teodoro Guillermo Danzel, en su explicación de la mitología mexicana, rebasa mi aserto y asevera que los primitivos no separan bien subjetividad y objetividad. No le ven dos caras al mundo; le ven diez mil y no las distribuyen en clases. Su vida es ancha como un sueño, ellos son los señores de un país que a veces es dulce, porque la mera apetencia de una cosa y el alcanzarla parece que van de la mano, y a veces pavoroso, porque la sola anticipación de un peligro es capaz de atraerlo. Así vivimos también nosotros en la emoción. Su vida es cercanía de mito, de soñación, de cualquier eventualidad. Por eso me he arrimado a sus cuentos, para sentirme forastero en la vida, para extrañármela, para jugar a la nostalgia con ella.

[*] *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1926.

NOTA BIBLIOGRÁFICA
AL "JÚBILO Y MIEDO" DE IPUCHE[158]

Al gaucho siempre lo imaginamos con pampa (círculo mágico de nuestra superstición, tierra de tamaño de cielo, aureola acostada) alrededor suyo, y sin embargo los que primero campearon por nuestras letras, fueron gauchos isleños, habitadores de un paraje tupido. He mentado a Ramón Contreras y al Chano, los primeros paisanos que conversaron inmortalmente. Los historió el peluquero, guerrero de la Independencia y empleado público Bartolomé Hidalgo y después, a despecho del payador federalote Luis Pérez y del coronel Hilario Ascasubi, la pampa se los tragó, los desapareció. Ahora, en el Júbilo y Miedo de Ipuche, vuelven a salir gauchos isleños, gauchos remansados y chúcaros que entreveran las cuerdas decidoras de la guitarra bajo una noche retacona, apaisada, casi ratona, hecha de ramazón, de luciérnagas, de pastito.

Hay cosas felicísimas en su libro. Por ejemplo Las islas del Olimar, por ejemplo El ombú, por ejemplo La guitarra, por ejemplo El guitarrero correntino, por ejemplo cualquier renglón. Ipuche es una voz bien criolla que recalca las primacías criollas, sacramentándolas: la hombría de bien, la amistad conversada, la hospitalidad. Ahora que el criollismo rural (con la salvedad grandiosa del Don Segundo) se ha estancado en el aburrido y aburridor elogio de los moreiras de trastienda y el criollismo orillero en quejumbre de borrachines y caftens, es hermoso dar con un libro en que la honestidad y la criolledad sepan convivir.

Quizá la mejor composición para alcanzar de lleno su intimidad valiosa, la más ancha evidencia de hermosura que hay en sus páginas, es La isla del matrero, dramatización o episodio de Las islas del Olimar. Su entraña es este lugar común de todas las literaturas: la tremenda cercanía de la muerte; su argumento es este otro lugar común del gauchismo: el duelo del matrero y del tigre. Yo creo de veras en el lugar común para examinar a los escritores; creo sólo en él. Escritor que nunca nos habla de la pasión, del misterio del tiempo, de la muerte, no es escritor: es hombre que piensa en blanco o siente en blanco o imagina en blanco páginas simuladas y al que nunca le escuchamos la voz. Pedro Leandro Ipuche nos vuelve a contar el sucedido mentadísimo de Facundo Quiroga y del tigre. Su facundo quiroga es un tal Protasio Olivera, matrero bueno; su tigre… ya sabemos que hay un solo tigre eterno en todos los montes. La maravilla está en la realidad que les clava: realidad de alucinación, realidad desesperada y final.

> *Ojos con ojos se pulsaron de alma.*

dice, cuando el jaguar y el hombre se miran. Hay ambiente de brujería india en la escena; la noche renegrida los tapia y el gaucho, desde el ramaje en que se ha trepado, sólo le ve los ojos tirantes al tigre:

> *Y lo absoluto de la noche arcana*
> *y la presencia de los ojos sueltos*

En seguida viene la agarrada mortal: el trabucazo con su carga chambona de muerte, la agresión del tigre, el trabuco simplificado en maza y revolcado contra la cabezota chata y manchada, la doble soltura de la muerte de la fiera y del advenimiento del día.

> *Con alegría casi sollozante*
> *Pica tabaco y lo encrespa en hebrillas*
> *Y alisa con el filo de la daga*
> *La áspera chala. Y dedea el cigarro…*
> *Y sobre los tizones apagados*
> *Estaba el tigre con la frente rota.*
> *Protasio lo movió por una oreja*
> *Y le dobló la piel del lomo flácil*
> *Y la palabra se le alzó, sombría*
> *Y mansa, desde el fondo de la boca:*
> *—¡Qué bordes le viá cer a mi carona!—*

Gran libro este que Ipuche ha cumplido, donde se pelea, donde se reza, donde se rememora. Yo hago versos para sentirme más en Buenos Aires, para afianzarme la intimidad recuperada de Buenos Aires; Ipuche hace los suyos para conseguir una recordación esencial de sus pagos viejos, para saberse más de las islas. Ojalá con los días, vea yo definitivamente mis cosas, juicio finalmente, como él.

ORIENTAL, por Julio Silva

Es costumbre hablar de la viveza criolla pero, ¿y la orondez criolla, la solemnidá inmortal de los criollos? La vemos en la historia argentina (viva mi patria, aunque yo perezca y Vivid, Representación), la vemos en la yunta brava del tango, la vemos tomar en serio el raid con vacaciones o raid en camilla de Duggan, la vemos enternecerse con el Éxodo impositivo del Pueblo Oriental, hecho a fuerza de rebenqueaduras y de facones, la vemos en este volumen de Julio Silva. Es un libro muy accidentado: de las catorce composiciones que lo enfilan, hay dos muy buenas, ya antológicas, casi demasiado buenas, y las demás…

Asencio y *Las exequias de mi abuelo* son las composiciones ilustres. Copio la más breve de las dos:

Asencio

Eran trescientas lanzas.
Trescientas lanzas para la presunta
revolución. Trescientas esperanzas.
Trescientas cañas con un fierro en la punta.
Para combatir las glorias y las hazañas
de las viejas leyendas castellanas,
trescientos cuchillos y trescientas cañas.
Eran así las lanzas americanas.

Y hacia el azar, buscando el entrevero
en un día quemante de febrero,
partieron en silencio
los trescientos jinetes de Asencio.

De las doce composiciones no ilustres, sólo transcribiré un retazo de una que no es ni la mejor ni la peor. Dice así:

Todo el barrio lo admira porque sabe que es guapo,
el mozo orillero y conpadrón,
taura macanudo que no se achica nunca
porque cruzado al cinto lleva siempre el facón.

Es decir, que si anda sin cuchillo lo corren. Son puras habladurías: yo lo conozco de memoria a ese compadrito y sé que es valiente. En mil novecientos ocho funcionaba en Palermo, cerca de casa, y estaba de facción en la calle Honduras. Lo conozco de un verso de Carriego que empieza así:

El barrio lo admira. Cultor del coraje…

[*] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 33, 3 de septiembre de 1926.

LO CACHARON EN CACHEUTA[159]
(Capítulo de una novela próxima a desaparecer)

Aunque las regatas del Tigris son la base del jabón de tinta china, no es cierto que los anteojos tricolores sean de vez en cuando un casal de elefantes imperdibles o una rana con barba postiza. Cinco por ocho dispepsia, diz que dijo el gerundio con estribos y le retrucaron: “El que con niños se acuesta, almirante Zend Avesta”. Pero… la victoria no da teléfonos y “América para los vegetarianos” será la norma de los verdaderos arzobispos de cemento armado. El ermitaño canyengue equivale a 10.000 presidentes sumergibles, si bien la calvicie con raya al medio es una especie de crisoberilo mafioso.

Todo esto dejaría de ser indudable y hasta cierto si el Faraón con escape libre no hubiera sido infiel a la galera dentífrica de sus escribas. Consta en aterciopelados logaritmos, que el Aconcagua intransferible dimitió su peludo ortofónico y alcanzó vagamente a la intención de aquel dolicocéfalo con remontoir y todo. Abusada de tantas pelucas inodoras la concierge de Aquiles concibió al desalmado y nuncio Matusalén en bicicleta. “¡Agarrate Catilina que vamos a Xul Solal!”, exclamó la polaina hermafrodita, cumpliendo al mismo tiempo su aconsejado vómito de aluminio.

El escorbuto silencioso con apendicitis de caucho, pronunció la célebre frase de Raquel: “Mi reino por una vejiga natatoria”. Recomendando anguilas estupefactas, resolvieron la discreción de sus antojos y escribieron en comparada colaboración la historia de una hacendosa y modosilla aspirina, titulándola: “Masticar es poblar!”.

He aquí que el ombligo sin escafandra, antes de morir, dijo al fiel guardabarreda que lo asistía: “¡El pejerrey ha muerto, viva el pejerrey!”. Magüer su emoción, un calzoncillo errante que capitaneaba a los 33 marsupiales, declaró a Zorrino de San Martín: “¡Cada patriarca en su tierra distribuye escarbadientes!”; conducta que asombró al acuarium pisciforme en circunstancias un tanto indecisas. Por su parte una calumniada hidromedusa abrió inopinadamente su cartuchera de aspavientos, llamando la atención del caño maestro, quien susurró: “Morsa, traiga otro caño!”.

Conspiraron los mormones contra el acueducto de oporto y un desvencijado marroco bilingüe lanzó una carcajada con policía montada desquiciando a una trucha angosta sin premio Babel de juegos manflorales; no de otro modo el elefante escapulario con varios premios a la virtud endosó un cachalote al portador, que no era otro que el susodicho Mordini.

Por primera vez en el curso de esta prehistoria, Benjamina se negó rotundamente. 16 abriles después, conversando con un Soto y Calvo en forma de churrasco insectíviro, llegamos a la conclusión cuasi inconclusa de que yo había sido víctima del Ángel Firpo de la Sombra, alias Pablo de la Paz Roja.

Moraleja:

Hasta la hacienda pajuala
Cae al zaguán con jaqueca.

Enrique LA RECTA
por la copia: Ber-Bor-Guillj-Mar-Per-Vall[160]

[*] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 33, 3 de septiembre de 1926.

ELEGÍA DE PALERMO

a Paco Luis Bernárdez[161]

Ésta es una elegía
de cuando los portones de Palermo hacían sombra
y a cualquier bocacalle le salía un compadrito.
Ésta es una elegía
que se acuerda de un largo resplandor agachado
que las tardes derechas daban a los baldíos.
Ésta es una elegía
para unos barriletes que hacían fiesta en el cielo
¡charro papelerío
por donde lo escalaron al cielo los domingos!
(En los pasajes mismos había cielo bastante
para toda una dicha
y las tapias tenían el color de las tardes.)
Ésta es una elegía
que recuerda los taitas que se pasaban horas
empujando un silbido
o conversando un truco traicionero
en que una flor cruzada preludiaba cuchillos.
Ésta es una elegía
de un Palermo pintado con vaivén de recuerdo
y que se va en la muerte chica de los olvidos.

Muchachas comentadas por un vals de organito
o por los mayorales de corneta fiestera
de los 64,
ponían en las puertas la gracia de su espera.

Había huecos de tunas
y la ceguera atroz del Maldonado
y unas calientes noches en que ardió la milonga
y en el cielo de enfrente, la luna volvedora.
En la noche zafada
Palermo era una esquina última y arriesgada.

Palermo desganado, vos tenías
un alegrón de tangos para hacerte valiente
y una baraja criolla para soñar la vida
y unas albas eternas para aprender la muerte.

A fuerza de banderas de remate
le retrucaste al mundo sus ponientes.

El día era más largo en tus veredas
que en las calles del centro,
porque en tus huecos hondos se aquerenciaba el cielo.

Desde mi calle de altos (es cosa de una legua)
voy a buscar recuerdos a tus calles nocheras.
Mi vagancia es la eterna gustación de tus calles
y esa higuera que asoma sobre una parecita
se lleva bien con mi alma
y es más lindo el rosado de tus balaustraditas
que el de las nubes blandas
y el cielo amanzanado de tus orillas guarda
paz mejor que el del campo.

[*] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 20, Vol. 54, Nº 210, noviembre de 1926.
Y además en:
Cuaderno San Martín, 1929, con variantes, bajo el título “Elegía de los portones”.

MALLORCA

Mallorca es un lugar parecido a la felicidad, apto para en él ser dichoso, apto para escenario de dicha, y yo —como tantos isleños y forasteros— no he poseído casi nunca el caudal de felicidad que uno debe llevar adentro para sentirse espectador digno (y no avergonzado) de tanta claridad de belleza. Dos veces he vivido en Mallorca y mi recuerdo de ella es límpido y quieto: unas tenidas discutidoras con los amigos, una caminata madrugadora que empezó en Valldemosa y se cansó en Palma, una niña rosada y dorada de la que estuve enamorado tal vez y a la que no se lo dije nunca, unos días largos remansándose en el cálculo de las playas. Ahora dejo de escribir y sigo acordándome.

[*] *El Día*,[162] Palma de Mallorca, 21 de noviembre de 1926.

DÍAS COMO FLECHAS[163]

Indudablemente, mi prosa de conversador taciturno, mi prosa desganada de enviones cortos, no es apta para festejar este libro y me hará cumplir zurdamente con Marechal, con mi entusiasmo y con la gratitud que debemos a esa mucha belleza escrita y comunicada. Alguna vez poseí una prosa más conmemorativa, más de aniversario y de júbilo; pero una noche fui en peregrinación a mi patria chica, y (solemne sobre los campitos de la calle Darwin) invoqué los manes de Carrieguito y de don Juan Manuel y arrojé a los harapos de agua criolla del Maldonado mi latinidad. Sentí ruido de fierros viejos. Morí por la patria; ignoro si he pasado a vida mejor.

Este libro añade días y noches a la realidad. No se surte de ellos en el recuerdo, los inventa: es tan inventivo como los amaneceres y los ocasos. Es agrandador del mundo ¡qué oficio incómodo! No en balde he situado ese adjetivo: la comodidad (anhelo de la inapetencia y de la sueñera) es el ideal de esta hora penúltima: las mujeres padecen cabelleras mutiladas, porque es más cómodo, sin pensar que lo más cómodo es estar muerto y que las calaveras practican la suprema calvicie. La misma poética se ha rebajado a sistema de inhibiciones: no rimar, no aludir a colores, no ser mitológico, no ser porteño, no contar nunca nada, no alzar la voz. ¡Muerta seas, comodidad, aproximación de la muerte, discípula del no-ser y del caos! Este libro de Marechal (digo) no existe solamente por lo que deja de ser, por sus abstinencias y ausencias; existe en sí, con su tanta espacialidad, su clima, su luz.

Es un repertorio de dichas. Destinos nobles se cumplen en tierras imaginarias que los igualan en firmeza y en intensidad y en donde el milagro es una costumbre. Sus palabras han alcanzado la más alta categoría: la del elogio. Han ascendido a felicitaciones. Su decir tarde es decir frescura, su decir casa es decir hospitalidad, su decir árbol es decir buena voluntad de dar sombra.

Sentencias que nos obsequian mundos hermosos, tierra imaginada que puede volvérsenos patria y que recordaremos después —en la plataforma de un tranvía cuando anochece, en las hendijitas de una tarea— como si hubiésemos amado sus campos, tierra que merecerá nostalgias y dudas: ésa es la labor originalísima de Marechal. Sin el menor asomo de mundología, quiero elogiarlo. Mis versos son un quedarme para siempre en Buenos Aires; los suyos son un continuado partir. Mis conceptos de la técnica literaria, mis preconceptos, son antagónicos a los practicados por él; la belleza infatigable de su poesía es el único argumento válido que le reconozco. Y ése —claro está— basta y sobra.

Días como Flechas son el veinticinco de mayo más espontáneo de nuestra poesía: libro embanderado y fiestero, libro cuya grandilocuencia es cómplice de la felicidad, nunca del temor. ¡Muerto seas, predicador que blandes el tamaño del mundo para achicarnos: Andrade-Calderón-Víctor Hugo!

Leopoldo: Alegría que en toda una mañana no cabe, cabe en un renglón de los que escribiste.

[*] *Martín Fierro*,[164] segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 36, 12 de diciembre de 1926.

PRÓLOGO

Un antiquísimo cuentero de cuyo nombre no quiero acordarme (es de Cervantes ese festejado melindre y se lo devuelvo en seguida) cuenta que en los principios de la era cristiana salió del mar una gran voz, un evangelio primitivo y final, y anunció a la gentilidad que el dios Pan había muerto. Tanto me gusta suponer que las cosas elementales participan en las del alma y son sus chasques o lenguaraces o nuncios, que hoy quema hablarles a todos con la voz salobre del mar y la incansable de los ríos y la enterrada de los pozos y la extática de los charcos, para decirles que se gastó el rubenismo ¡al fin, gracias a Dios!

El rubenismo fue nuestra añoranza de Europa. Fue un suelto lazo de nostalgia tirado hacia sus torres, fue un largo adiós que rayó el aire del Atlántico, fue un sentirnos extraños y descontentadizos y finos. Tiempo en que Lomas de Zamora versificaba a Chipre y en que solemnizaban los mulatos acerca de Estambul, se descompuso para dicha de todos. Quede su eternidá en las antologías: queden muchas estrofas de Rubén y algunas de Lugones y otras de Marcelo del Mazo y ninguna de Rojas… Hay otro verso rubenista hoy en pie: la suspirosa Rosaleda que con su cisnerío y su indolencia esconde el duro sentimiento del barrio en que don Juan Manuel fue temible.

El europeo fáustico de Spengler —el reverenciador de lo lejano en el espacio y de lo indeciso en el tiempo, el arcaizante o progresista que sólo entiende el hoy arrimándolo a un antenoche o al mes que viene— tuvo una torpe reducción al absurdo en el rubenista de aquí. Ninguno de ellos se atrevió a suponer que ya estaba en la realidá: todos buscaron una vereda de enfrente donde alojarse. Para Rubén, esa vereda fue Versalles o Persia o el Mediterráneo o la pampa, y no la pampa de bañaos y días largos, sino la Pampa triptolémica, crisol de razas y lo demás. Para Freyre fueron las leyendas islándicas y para Santos Chocano, el Anahuac de don Antonio de Solís. En cuanto a Rodó, fue un norteamericano, no un yanqui pero sí un catedrático de Boston, relleno de ilusiones sobre latinidad e hispanidad. Lugones es otro forastero grecizante, verseador de vagos paisajes hechos a puro arbitrio de rimas y donde basta que sea azul el aire en un verso para que al subsiguiente le salga un abedul en la punta. De la Storni y de otras personas que han metrificado su tedio de vivir en esta ciudá de calles derechas, sólo diré que el aburrimiento es quizá la única emoción impoética (irreparablemente impoética, pese al gran Pío Baroja) y que es también, la que con preferencia ensalzan sus plumas. Son rubenistas vergonzantes, miedosos.

Desde mil novecientos veintidós —la fecha es tanteadora: se trata de una situación de conciencia que ha ido definiéndose poco a poco— todo eso ha caducado. La verdad poetizable ya no está sólo allende el mar. No es difícil ni huraña: está en la queja de la canilla del patio y en el Lacroze que rezonga una esquina y en el claror de la cigarrería frente a la noche callejera. Esto, aquí en Buenos Aires. En Méjico, el compañero Maples Arce apura la avenida Juárez en un trago de gasolina; en Chile, Reyes ensalza el cabaret y el viento del mar, un vientre negro y de suicidio, que trae aves marinas en su envión y en el cual las persianas de Valparaíso están siempre golpeándose.

Las dos alas de esta poesía (ultraísmo, simplismo: el rótulo es lo de menos) son el verso suelto y la imagen. La rima es aleatoria. Ya don Francisco de Quevedo se burló de ella por la esclavitud que impone al poeta; ya otro más poderoso Quevedo, Milton el puritano, la tachó de invención de una era bárbara y se jactó de haber devuelto al verso su libertad antigua, emancipándole de la moderna sujeción de rimar (“modern bondage of riming”). Estas ilustres opiniones las saco a relucir, para que nuestro desdén de la rima no se juzgue a puro capricho y a torpeza de mozos. Sin embargo, mi mejor argumento es el empírico de que las rimas ya nos cansan. Para cualquiera de nosotros, estos versos blancos de Garcilaso son entero y grato arquetipo de musicalidad.

Corrientes aguas, puras, cristalinas
Árboles que os estáis mirando en ellas,
Verde prado de fresca sombra lleno…

Su autor, empero, con esa asidua observación de la rima que hubo en su siglo, escribió, en seguida otras líneas que entonces eran necesarias para cumplir la estrofa, esto es, el pleno halago musical, y hoy la rebajan singularmente:

Aves que aquí sembráis vuestras querellas,
Yedra que por los árboles caminas
Torciendo el paso por su verde seno,

Yo me vi tan ageno
Del grave mal que siento
Que de puro contento…

y lo que subsigue.

Quiero inscribir alguna observación acerca de la imagen. La imagen (la que llamaron traslación los latinos, y los griegos tropo y metáfora) es, hoy por hoy, nuestro universal santo y seña. Desde esas noches incansables en que el calaverón frailuno Quevedo holgaba con la lengua española, nos han sucedido porretadas de imágenes, pleamares y malones de metáforas, asemejables a los que en este libro verás. Desde la travesura y brujería de Macedonio Fernández hasta el resplandor de Juicio Final que altiveció los versos de Piñero, desde las firmas acertadas de Hidalgo hasta el rebaño de vehemencia bíblica que Brandán rige bien, hay obtenciones de expresión inauditas. El idioma se suelta. Los verbos intransitivos se hacen activos y el adjetivo sienta plaza de nombre. Medran el barbarismo, el neologismo, las palabras arcaicas. Frente al provincianismo remilgado que ejerce la Academia (dentro de lo universal español tan provincia es Castilla como Soriano y tan casero es hablar de los cerros de Úbeda como de donde el Diablo perdió el poncho) nuestro idioma va adinerándose. No es de altos ríos soslayar la impureza, sino aceptarla y convertirla en su envión. Así lo entendieron los hombres del siglo diez y siete: así lo comprendió Saavedra que se burló de quienes endeblecen nuestra lengua por mantenerla pura, así don Luis de Góngora que al decir de su primer prologuista, huyó de la sencillez de nuestra habla, así el agringado Cervantes que se jactó del cauce de dulzura que abrió en nuestro lenguaje, así ese díscolo Quevedo que sacó voces del latín y del griego y aun de la germanía, así el precursor de ellos, Fray Luis de León, que hebraizó tan pertinazmente en sus traslados bíblicos… No hemos nosotros de ser menos.

Esta que nos ciñe es la realidá, es “una” realidá. Junto a nosotros están la Vida y la Muerte y las levantaremos con versos.

I el que en tal güeya se planta,
Debe cantar cuando canta
Con toda la voz que tiene.

[*] *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, El Inca, 1926. Véase nota 64 .

VERSOS CON ADEMÁN DE RECUERDO

Recuerdo mío del jardín de casa:
vida cortés de misteriosa
vida benigna de las plantas,
y lisonjeada por los hombres.

Palmera la más alta del cielo de Palermo
y conventillo de gorriones;
parra con uvas negras,
los días del verano dormían a tu sombra.

Molino colorado
que amparaba el lugar como un abuelo;
honor a nuestra casa, pues a las otras
iba el río bajo la campanita del aguatero.

Negro sótano de agua clara
que hacías vertiginoso el jardín,
¡qué lindo ver por una hendija
tu calabozo de agua sutil!

Jardín, frente a tu virtud retumbaron
los heroicos carreros criollos
y también el carnaval charro
con el ranchito y el candombe y el susto de agua.

El almacén, hermano del malevo,
dominaba la esquina;
pero tenían tus bambúes para hacer lanzas
y tus gorriones para la oración.

Tus contadas varas de fondo
se nos volvieron geografía:
un alto era la montaña de tierra,
y una heroicidad su declive.

Yo pondré mi canto ahora
para seguir siempre acordándome:
voluntad buena de dar sombra
fueron tus árboles.

[*] *Revista Áurea*, 1926-1927.
Y además en:
Cuaderno San Martín, 1929, con variantes, bajo el título “Fluencia natural del recuerdo”.

ALFONSO REYES[165]

PAUSA,
París, 1926

Difícil cosa es razonar una admiración. La que los versos de don Alfonso Reyes ahora me exigen, no brotó de una sola vez: fue acabándose en intimidad gradual de lecturas.

Reyes es poeta habilísimo, es un *don doctor de trobar*, según la locución propuesta por el narbonense Riquier a otro Alfonso, al tocayo —nombre y sabiduría— de este mejicano. (Mejicano no, mexicano: la equis es rezago español y cómo no ortografiar como la gongorina Soror Juana Inés de la Cruz: *a cuyas plantas excelsas, del Águila Mexicana son basas las dos cabezas*.) Tan habilidoso escritor es Reyes que cada poesía suya es muchos regalos. Hay quien es noticiero de hechos poéticos (Whitman cuando no está en el comité, Fernández Moreno); hay quien les añade un halago para el oído; hay quien mira a un solo ambiente con sus palabras y procura que un aire de familia las unifique (Carriego con las palabras caseras, Guido Spano con las endebles, Andrade con las agigantadas); hay quien opone adrede palabras de ambiente contradictorio (Laforgue, Chesterton, alguna vez Enrique Heine, siempre Cocteau); hay ¡por fin! quien hace esas muchas y todas cosas y encima, para que no nos molestemos en admirarlo, se hace el pobrecito y ése es Alfonso Reyes. Reyes —como los buenos novios— es armonía del pudor y de la pasión. Es el hombre de la confidencia cortés.

No quiero mentir discordia en sus páginas, desnivelándolas con reparticiones escolares de *buena*, *no tan buena*, *mejor*. En cada una, acecha un aguinaldo distinto y para el avisado lector, todos los días (y aun todos los minutos) pueden ser de pascuas de navidad. Dicho sea con otras palabras: Siempre la voz de Reyes me gusta. En prosa o verso, hasta que las velas no ardan, qué más quiero que ser su contertulio callado. El mismo Valle Inclán me es posible, si quien está aludiéndolo es Reyes.

Quiero mentar alguna composición. La elegía a la muerte de Amado Nervo (pág. 28) muestra una bondad inusitadísima en esa clase de lamentaciones rituales. No nos dice que el dueño de la elegía era una sublimidad, un todo en este mundo de los casi nadies, un énfasis de virtudes; nos insinúa que era un yo como tantos otros, mejorable, imperfecto, pero insustituible. Por eso puntualmente, por esa perdición de algo idiosincrático y único, es única tragedia el morir. Copio la última estrofa:

EPITAFIO

Eras cosa pequeñita:
vivías en una nuez.
Pero es tanta la malicia
de morirse de una vez,
que ya parece mentira
lo que nos fallas después.

Reyes (digo) es héroe de la maestría que se recata, del pudor sobre la pasión, de la alegría secreta que es como llevar un pájaro vivo adentro del saco. Es señor de toda la cortesía que rinde el mundo. Cortesía, flor de bondad.

* *Valoraciones*, La Plata, Tomo IV, Nº 11, enero de 1927.[166]

VIÑETAS CARDINALES DE BUENOS AIRES

NORTE

Almacén rosadito de los que a mí me gustan.
La luna entera, encima.
La luna oronda, dura.
El almacén — de tierno — una mejilla.

SUR

Ésta, que no es mi tierra,
porque no quiere darme ni un querer ni otra pena,
cuida en los verdes patios, cedrón y caña de ámbar…
¡Lo bien que yo sabría merecerla!

ESTE

El viento zamarrea las esquinas tembleques
del Paseo de Julio.
En la noche rotosa, los compadritos muertos
le apuntalan los muros.

OESTE

El callejón final con su poniente.
Inauguración de la pampa.
Inauguración de la muerte.

[*] *Inicial*, Buenos Aires, Año 3, Nº 11, febrero de 1927.

Álvaro Melián Lafinur

LAS NIETAS DE CLEOPATRA,

Gleizer, 1927

Éste de Álvaro Melián Lafinur es libro de muchísimo agrado: palabra insípida, si pensamos que otras más caracoleantes y enfáticas ya son tradicionales en los elogios, palabra justa si consideramos que simboliza una realidad y que esta realidad es la que toda ficción debe apetecer.

Ningún arte *deshumanizado* —maquinación mortal de la bobería, de la esterilidad, del mal gusto dragoneando como siempre de distinción— el de estos vivientísimos cuentos, cómodos en la realidad, y en los que por un milagro no usual en las novelaciones contemporáneas, suceden cosas. Asómbrese el tantas veces malgastado lector: en este libro, junto a los supuestos goces del período armonioso y de la metáfora también le serán mostradas personas, riesgos, perplejidades del destino, ironías, certidumbres de la pasión, diálogos, aventuras. Las narraciones son de ambiente oriental de un Oriente sofisticado ya por Europa y por la bien nacida irreverencia criolla del escritor. La inevitable memorabilidad y aparatosidad de tal escenario no le es, en momento alguno, un estorbo. Véase, por ejemplo, esta prelusión: Cuando Judith penetró en la tienda de Holofernes, éste se hallaba recostado sobre un montón de pieles, bajo un pabellón de púrpura tejido de oro, esmeraldas y otras piedras y se acariciaba, pensativo, la luenga barba peinada a la manera asiria (*página* 168). Esa aparente máquina de magnificencias resultará después un imperturbable comentario irónico de las demasiado humanas miserias que el escritor nos va a relatar.

Seis narraciones las del libro. Mis preferencias están con *La pólvora de plata* —la de Lady Clifford, señora no muy complaciente con las presunciones y descorteses negativas de una excesiva fidelidad conyugal—, con *Las nietas de Cleopatra* —la de Vera, otra correctísima pecadora— y, naturalmente con *Las niñas de Engadi*: narración patética. También con *Altair*, en que está respetada singularmente la dignidad de la pasión, del gran *porque sí*, del capricho humano.

[*] *Valoraciones*, La Plata, Nº 12, febrero de 1927.

QUEVEDO HUMORISTA[167]

La gracia de Quevedo es la más concurrida de nuestro idioma: ninguna otra redacción de un reírse ha merecido tanta publicidad. El inconcebible manco ni se le acerca: está desaparecido por Don Quijote y por Sancho, y por Maritornes, más reales que su padre. Don Francisco, en cambio, es hasta mitológico de verdadero: su ubicuidad está en los quioscos de Triunvirato y en los chistes del Colegio Nacional y en nuestras polémicas; su renombre es macizo como el de don Juan Manuel. Es casi electoral; su fantasma podría presentar su candidatura para las elecciones, con la seguridad de ganarlas. Yo creo que su leyenda lo esconde, y es como la nube en que viaja el dios. Creo que hay diversos Quevedos: el de la tradición, el de las retóricas y otro casi por descubrir, entrañable.

El de la tradición consta de dos pobrísimos elementos: el retruécano y la insinuación chocarrera. Confieso que me desagradan entrambos. Algún regocijo cabe en las alusiones eróticas, por indicar sujetos que son tarea de nuestra felicidad y cuyo nombramiento es prohibido, pero esa disculpa no abarca lo meramente escatológico y vil. Sin embargo, hay detenidas crónicas de esas vergüenzas en el Marcos de Obregón, y en el Gran Tacaño, y en las lustrosas páginas de Rabelais, y hasta en el Quijote. Que esa fotografía basurera (la locución es de Paul Groussac) tenga gustadores, me extraña; que la encuentren alegradora, me maravilla. No sé qué pensar de esa superstición.

En lo referente al retruécano, tan practicado por nuestro Quevedo y por Shakespeare, debo confesar que me desplace. Su condena ha sido razonada por Schopenhauer (“El mundo como voluntad y representación”, primer volumen, libro primero, capítulo trece), y éste es su argumento: La comicidad nace de la percepción brusca de una incongruencia entre un concepto y los objetos reales que pueden ser incluidos en él. Así cuando Lorenzo Sterne pondera en Fulano: “Era tan concienzudo que siempre que tenía que ir a la peluquería, iba personalmente”, el chiste surge de la incongruencia entre lo meritorio de ir personalmente a hacer algo y lo intransferible y común de hacerse afeitar. El retruécano, en cambio, no parte de la esencia de los asuntos, sino de la casualidad fonética de los nombres. El chiste afirma la identidad conceptual y la diferencia en la realidad; el retruécano, la diferencia conceptual y una identidad que está en el sonido.

El chiste es pensamiento; el retruécano es migaja aprovechada por la distracción del que no escucha las ideas sino las sílabas. Atañe a los signos y apariencias del discurrir; no a su intimidad: es como si ante una operación matemática alguien advirtiese que el nueve es la inversión del seis y derivase argumentos de esa minucia para rechazarla. Quevedo, pese a su facilidad peligrosa, sólo usó del retruécano para bromear: o me pide o me despide, no llegar a pretendiente y ser pretenmuela, noche entre clara y entre yema, bizco y vizconde, ser tu Mecenas y mealmuerzas, batalla naval porque tiran nabos. Gracián ejerció el retruécano en serio con verdadera exquisitez del mal gusto, y escribió “el culto pero no oculto Góngora”, locución de misterioso éxito, pues Rubén la copió y volvió a descubrir:

> … *de culto oculto y forestal.*

También Shakespeare, en plena sangre de tragedia de “Macbeth”, intercaló un retruécano cuyos dos términos son las palabras “guilt” y “to gild”. He hablado de mal gusto; ignoro si es valedera la explicación. Diré otra más cortés: El retruécano nos desplace por su falsedad, por su ya notoria sofistería de barajar sonido y significación. Los clásicos no deslindaban así: para ellos la palabra era todavía un ser real, un ente con divinidad en su origen, un “Idolum Fori”, ídolo de la plaza o del vulgo. Es decir, era materia de arte como las demás. El nombre de una niña no era menos poetizable que su cabello. Las retóricas renacentistas juntaban a las formas graves de la elegía y del epitafio, las irrisorias del laberinto, del acróstico, del anagrama. Baltasar Gracián, cuya práctica hemos sobrellevado, estudió también la teoría y dedicó tres capítulos de su “Agudeza y arte de Ingenio” (páginas 184 a 201 de la edición barcelonesa de 1700) al examen de la “agudeza nominal”, de la “agudeza por retruécano” y de los “ingeniosos equívocos”. Escribe con ocurrente metáfora: “Es como hidra vocal una dicción, pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto”, y depone en seguida su genialidad para deleitarse con

> *Di Ana ¿eres Diana?*

y con “el sacro y adorado nombre de Dios que, dividido, está diciendo Di os, Di os la vida, Di os la hacienda, Di os los hijos, Di os la salud, Di os la tierra, Di os el cielo, Di os el ser, Di os mi gracia”, etcétera. Ese juego de palabras a lo divino parece de la cábula [sic].

Ni el retruécano atroz ni el chiste carnal son privativos de Quevedo. Fueron dolencia general de su época, no de su individualidad. Fueron atajos del renombre, y él los supo andar mejor que ninguno, pero sin abrirles lugar en su corazón. Su epistolario no sabe de ellos.

Creo que el entrañable humorismo de Quevedo, su íntimo reír, está en las chacotas casi mágicas de su historia "La fortuna con seso y la hora de todos". "Fantasía moral" la llama la impresión de Verdussen, del 1699, pero su ademán pedagógico es añadido, y lo que vale son sus descomunales calaveradas de imaginación, de idioma, de razonadísimo disparate. Su argumento es inagotable y elemental: Los dioses (no los adorables dioses esquíleos, sino otros aplebeyados y de almacén) se juntan en parlamento de mal humor y hacen mezcolanza censoria de las cosas del mundo. Todo lo revuelven e invierten. La crónica de ese repartido Juicio Final hace la novela.

El plan (que entra a saco en los tejemanejes de la política interna y de la mundial) podría ser asumido por Wells, pero hay una diferencia insalvable. La proyección, la ideación de Wells es no pocas veces grandiosa, pero su ejecución (salvo la de algunos lugares de "The country of the blind" o de "Tono Bungay") es cosa de amanuense, angostísima. Le faltan alegría de estilo, felicidad. Lo mismo puede afirmarse de su tal vez maestro, Jonathan Swift. Quevedo, en cambio, es señor de todo decir, y su invención de idioma es casi sin entreactos, perpetua.

Copio un incidente de su ficción:

> Había hecho un bellaco una muchísima casa de grande ostentación con resabios de palacio y portada sobreescrita de grandes genealogías de piedra. Su dueño era un ladrón que, por debajo de su oficio, había hurtado el caudal con que la edificó. Estaba dentro y tenía cédula en la puerta para alquilar tres cuartos. Cogióle la "hora". ¡Oh, Inmenso Dios; quién podrá referir tal portento! Pues, piedra por piedra, ladrillo por ladrillo, se empezó a deshacer, y las tejas, unas saltaban a unos tejados y otras a otros. Veíanse vigas, puertas y ventanas entrar por diferentes casas con espanto de sus dueños, que la restitución tuvieron a terremoto y a fin del mundo. Iban las rejas y las celosías buscando sus dueños de calle en calle. Las armas de la portada partieron como rayos a restituirse a la Montaña, a una casa de solar, a quien este maldito había achacado su ascendencia. El pícaro quedó desnudo de paredes y en cueros de edificio, y sólo en una esquina quedó la cédula de alquiler que tenía puesta, tan mudada por la fuerza de la "hora" que donde decía: "Quien quisiera alquilar esta casa vacía, entre, que dentro vive su dueño", se leía: "Quien quisiera alquilar este ladrón que está vacío de su casa, entre sin llamar, pues la casa no lo estorba". ("La fortuna con seso", Incidente IV, impresión de 1699.)

Éste es un espectáculo de magia, y su intención satírica es lo de menos.

Transcribo, para comentarlo después, otro párrafo:

> Un hablador plenario que de lo que le sobra de palabras a dos leguas pueden moler otros diez habladores, estaba anegando en presa su barrio, desatada la tarabilla en diluvios de conversación. Cogióle la "hora" y quedó tartamudo y tan zancajoso de pronunciación que a cada letra que pronunciaba se ahorcaba en pujos de "be a ba", y como el pobre padecía, paró la lluvia. Con la retención empezó a rebosar charla por los ojos y por los oídos. ("La fortuna con seso", Incidente VI.)

Este episodio (a primera lección) parece codearse demasiado con el de la casa que se muda a otro dueño. Bien mirado, vemos que su traza no es tan sencilla. No se trata aquí solamente del conversador vitalicio y sin vacaciones, del "hablador plenario" que enmudece para alivio de la atención, sino de dos pormenores que son hermosos. Uno es la circunstancia mágica de que la charla retenida rebosa por los ojos y por las orejas; otro, la sentencia irrepresentable "que de lo que le sobra de palabras a dos leguas pueden moler otros diez habladores"… Ésa es la grande aportación de Quevedo a la comicidad: el razonamiento de la incongruencia y del caos.

Otra locución de Quevedo en que la nada o el disparate asume todo el rigor y los arreos de la lógica, es la de estos mentadísimos versos:

Aquesto Fabio cantaba
a los balcones y rejas
de Aminta que aun de olvidarle,
le han dicho que no se acuerda.

y la de este encabezamiento:

Libro de todas las cosas y otras muchas más.

La frase humorística de Quevedo es una continuada evasión, un no satisfacer nunca la expectativa, un cambiar de vereda incansablemente. El desvío es única ley de su derrotero; la veleta hace de estrella polar y de brújula. Su ritmo no es el haragán de Lorenzo Sterne; es de velocidad cinematográfica. Dos prisas genuinamente cinematográficas urgen la Hora de Todos: la común del tiempo y la figurada del espacio, la ambicuidad. Otra virtud mejor hay en ella: su liberación de la ley causal, su ambiente de atropellado milagro, su travesura. Quevedo nos promete cielo con su reír. No sé de felicidad más chacotona en papel impreso, que la redactada por él.

[*] *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de febrero de 1927.

HOMENAJE A CARRIEGO[168]

Al sur de la calle Paraguay, al norte de la calle Rivera, al este del olor torpísimo del Maldonado, hay un barrio invisible de puro desconocido y que los tranvías verdes y como verdinosos que lo andan sin mayor entusiasmo, nombran Villa Alvear. Así opinan los planos también, pero los habitantes le han destinado nombre más ilustre y dicen Palermo. Es barrio adecentadito, juicioso. Tiene casas art-noveau (¡cruz Diablo!) y niñas balconeras sin trenza y muchachones que han aprendido saco de pijama y hablan del foba y balaustraditas que parecen peones del ajedrez y una sola cuadra sin empedrar. En ese hoy invisibilísimo barrio, en su calle Honduras, el arrabal fue descubierto para la belleza por Evaristo Carriego, íntimo espectador. En 1908 ocurrió, en plena equivocación de los rubenistas.

Es justicia que tal descubrimiento sea conmemorado y que el barrio diga bien su cariño a los manes de quien supo verlo tan bien. Nadie como él merece inmortalidad ubicada, gloria en breve lugar, pero para siempre. Que una gloria se publique en nombres de calles y sea maciza en lápidas y en estatuas, no deja de ser una cosa hermosa. La recordación de los hombres es traicionera y esa diligente mnemotécnica universal que es la inmortalidad, no debe despreciar esos signos… Carriego fue gran homenajeador del suburbio; justo es que las parecitas color de lejanía se acuerden de él.

La idea ha surgido en diversos cenáculos de escritores. MARTÍN FIERRO invita a una reunión el sábado 19 de Marzo, a las 18, en su local Tucumán 612, 3er piso, para realizarla. La empresa no es exageradamente ambiciosa: una placa en la casita que fue del poeta[169] puede bastar para la visibilidad de su fama.

[*] *Martín Fierro*,[170] segunda época, Buenos Aires, Año 4, Nº 38, 26 de febrero de 1927.

LA PAMPA

Yo escribí alguna vez —y vuelvo a escribir— que las dos poesías que manifiestan la realidad argentina son el arrabal y la pampa.[171] Hablo como litoraleño y no sé la precisa anchura geográfica de mi alegación. No quiero significar que nuestros corazones son inconmovibles por un monte o por una quinta, ni soy un desamorado del centro, con su alumbrada noche, con sus algunos patios antiguos que ahora se han quedado sin cielo, con su tanta vida en chico lugar. Quiero dejar escrito sencillamente que la pampa y las afueras son enternecedoras de todo mirar argentino y son patrias manifiestas de nuestro sentir.

Pampa. Los ingleses (grandes amadores y describidores de ella) dicen "las pampas": numerosidad que ha merecido alguna ironía y que, bien mirada, es poética. El plural puede indicar lo desmesurado; el nombre de Dios en el primer versillo del Génesis, es plural (Elohim) y también, en Su boca, lo es el del elefante: Behemoth. Lo primero ha sido denominado "pluralis majestaticus" (plural de majestad) por los escoliastas y es materia debatidísima, porque la unidad del Señor pareció comprometida por ella, aunque más afianzada su trinidad. (Tranquilizadoramente, el verbo regido por Elohim está en singular.) Lo segundo se ve razonado así por fray Luis de León: "Behemoth es palabra hebrea, que es como decir bestias, y al juicio común de todos sus doctores significa el elephante, llamado ansí por su desaforada grandeza, que siendo un animal vale por muchos". ("Exposición del Libro de Job", capítulo XI.) Por consiguiente no es demasiada transgresión que la pampa, que vale por más de pocas llanuras, sea multiplicada en las pampas y que edifiquemos una representación total de muchas parciales.

Lo cierto es que el más evidente atributo de la pampa es la grandiosidad. Darwin lo negó, y su argumentación no es endeble. En alta mar (escribe), estando los ojos de una persona a seis pies sobre el nivel del agua, su horizonte está a una distancia de dos millas y cuatro quintos. De igual manera, cuanto más aplanada es una llanura, tanto más va acercándose el horizonte a estos angostos límites: cosa que, a mi entender, aniquila enteramente la grandeza que uno le imagina de antemano a una gran llanura. ("Journal of a Naturalist".) A este razonamiento le cuadra la observación mortal de Hume sobre el idealismo de Berkeley: No admite ninguna respuesta ni produce la menor convicción.

Sin embargo, ha sido injuriada nuestra bandera, nuestra bandera verde de esperanzada, la pampa, y es decoroso que la defendamos los argentinos. Además, fe de bautismo aparte, todos le ven grandeza a nuestra llanura. La equivocación de Darwin (sospecho) fue la de suponer que sólo con los ojos se ve; también el recuerdo y el entendimiento saben mirar. La memoria interviene en la percepción: doctrina es esta que antes de ser abaratada por los psicólogos, fue platónica. Lo diré de modo concreto: nuestro conocimiento del tamaño de la pampa corrige y dignifica nuestra visión. El puro acto de ver que supone Darwin, es pura sofistería. En las escasas dos millas y cuatro quintos que nos regula, cabe sin encogerse la infinitud, si sabemos que son anticipación de leguas de leguas.

Aceptemos pues que la grandiosidad es una característica de la pampa. Esta grandiosidad (sírvanos Darwin para establecerlo) no es íntimamente visual: es como la de las puestas de Sol en que los colores son lo de menos y lo final del brillo y su notificación de fin de jornada, de día ya gastado, ardido, irrecuperable, es lo que nos mueve. Dicho sea con mayor franqueza de claridad: pienso que la expresión de la pampa es adecuada a la música y a las letras, no a la pintura.

De nuestros escritores ¿cuál miró primero la pampa? Sarmiento se jactó alguna vez, con justicia probable y con sinceridad manifiesta, de ser el fundador de su nombradía. Escribió así, en frase recordada por Rojas: "Por el Facundo, la pampa argentina es tan poética en la tierra como las montañas de la Escocia diseñadas por Walter Scott". Bien está la declaración, pero hemos de cuidar que la larga sombra del todavía tan fornido Sarmiento no tape demasiado las intenciones o realizaciones de Juan Godoy, de Echeverría, del coronel Hilario Ascasubi. Las de este último, que yo sepa, no han sido aventajadas por nadie. Su obra, claro está, es antológica: su entereza no es menos intransitable que la del desierto. Parcialmente, es señor de páginas decisivas, agradabilísimas, y eso es mucho. Quiero invitar al lector no supersticioso de lugares comunes de la crítica, a una comparación. Léase la descripción anchísima del amanecer que hay en el Santos Vega (canto diez) y después el pasaje correlativo del Martín Fierro (canto segundo) y dígame si en la primera no hay más cariño. Acerque también el malón descrito por Ascasubi al de José Hernández y confiese cuál es más intenso.

El Martín Fierro no se detiene a considerar ningún paisaje explícito: abstención que se lleva bien con su alma gauchesca. A la vuelta de sus palabras está la pampa, siempre en acecho noble, sólo traicionada por la frecuente necesidad de juntar la rima de cerro y Fierro. Esa equivocación es perdonable; prefiero rememorar estos versos que no se gastan nunca.

Cruz y Fierro de una estancia
Una tropilla se arriaron;
Por delante se la echaron

Como criollos entendidos,
Y pronto, sin ser sentidos
Por la frontera cruzaron.

Y cuando la habían pasao,
Una madrugada clara
Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblaciones
Y a Fierro dos lagrimones
Le rodaron por la cara.

Estos versos no declaran ningún paisaje, pero lo persuaden a la conciencia del que los oye, a fuerza de palabras sin esperanza y que ya están del otro lado de todo arreglo: frontera, madrugada, últimas poblaciones, cruzar. (Los cuadernos primitivos de Martín Fierro traen allí una lámina, tan inmortal en mi recuerdo como las estrofas. En esa lámina hay más tierra que cielo y la raya del horizonte está elevadísima, como desde una altura, y la bien dibujadita tropilla y los dos jinetes tranquean despacio el llano, humildes, casi ausentes ya, irrevocables del todo.)

La pampa está definida directamente por su grandeza, en otro Santos Vega que no es de Ascasubi, el de Rafael Obligado. También lo está en la relación varonil de R. B. Cunninghame Graham, "laird" escocés, grande de España, contertulio de Jorge Bernardo Shaw, historiador, agitador socialista y huésped íntimo de los días y de las noches de este país. Escribió así, con algún pudor de nostalgia: "Con razón, los antiguos quichuas bautizaron esas llanuras con un nombre que significa 'espacio'; todo allá era espacioso, vasto; la tierra, el cielo, la ondulante y trémula inmensidad de yerba, las incontadas tropas de caballos y ganados; los maravillosos juegos de luz; las tempestades airadas y supremas, y por sobre todo, el ánimo de los hombres, que se sentían libres, cara a cara con la naturaleza, bajo aquellos hondos cielos meridionales". ("El Río de la Plata", Londres, 1914.)

La pampa es única. Su visión es sustancialmente igual en los más alejados lugares: una e indivisible la he visto en la gobernación de su nombre y en nuestra provincia y en la puntita del suburbio. Estuvo en el corredor de una chacra y en todas las tardes redondas sobre el Quequén y en una caminata por la noche dura y desgarrada de Puente Alsina y en muchas caminatas por las tardecitas lacias de Urquiza y en toda lejanía de Buenos Aires y en el Chubut. Desde la plataforma de un Lacroze (Triunvirato abajo) la he visto, con sentimiento no menos reverencial que cerca de Chanilao, desde un galpón frente a la lluvia, en plena efectuación de tormenta. Yo sé que cualquier lugar de la pampa es congregación de todo el cielo y toda la tierra. El concepto general de "sierra" es falsísimo: un monte es tan distinto de otro monte como de un llano. La pampa sí que existe, la pampa tiene la omnipresencia fácil de Dios.

De ella ha surgido la mitad de nuestra poesía. (La otra, la de Estanislao del Campo, la de Evaristo Carriego, la casi totalidad de la actual, es cosa ciudadana, porteña.) Pampa, moneda de Dios, moneda de eternidad: danos tu austeridad y tu llaneza y no tu desdén.

[*] *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de marzo de 1927.

SALUDO A BUENOS-AYRES

En la revista londinense “The Book-worm” núm. del 1 de Febrero último, encontramos la magnífica composición del eminente poeta inglés Rudyard Kipling, quien se proponía visitar Buenos Aires por esta fecha. Anticipándonos a los grandes rotativos, entregamos esta verdadera primicia a nuestros lectores que así podrán apreciar el genio del ilustre bardo, su estilo, sus ideas y creencias, y lo más importante: en un poema dedicado a nuestro país, lo cual es todo un gran honor. La traducción es literal y lo más fiel posible.

Traducción de B. M.[172]

Sobre la estela ya herrumbrada de las fragatas
Que el largo anhelo de Inglaterra hizo retumbar en tus costas,
Yo, (poeta penúltimo y cantor de tribu) te busco,
Ciudad que tapan los ponientes, Ciudad final,
Ciudad que blandes un país en forma de cabeza de lanza.

A obras de varón te despertaron los grandes días
En que un oleaje de Inglaterra hizo fuerza
Y tu redonda pampa fue golpeada como una rodela de cuero;
Y mujeres morenas contarían a sus hijos en la oración
De hombres de acero azul y de ojos azules[173]
Lapidados por las calles armadas de Buenos Aires.

Sin embargo, ése fue nuestro primer abrazo áspero
Y el favor de nuestra ambición te hizo valiente
Y la sombra catedralicia de España
No fue alargada y negra sobre tu verde sábana.

Después te dimos —nuestra obligación, nuestro orgullo—,
la diestra batalladora de William Brown.
Señor de cien combates, en mares, y ríos como océanos,
Y a Billinghurst, a O’Higgins y Cochrane,
Y la Carta Magna que espeja nuestra libertad,
Creadora de la Democracia del mundo,
Y la palabra —definitiva como una espada— de Canning.
Y días últimos de serenidad para la vejez de tu “gaucho” Rosas
Y tierra de piedad para su derrota.

Independientes, pacíficas Provincias Unidas,
Inglaterra vio que la llamaba allí su destino
Pues el Señor — nuestro Dios Todo Poderoso,
Nos hizo mayorazgos del dilatado mar y de sus tormentas
Y abrió para nosotros camino de rectitud por toda la Tierra.
Allí, Argentina, cada cual está seguro
De recoger donde ha sembrado.

Arados, trilladoras, locomotoras, rieles ingleses,
Manchester, Liverpool, Glasgow, tus gloriosos productos!
Hicieron surgir los pueblos, las altas ciudades:
El Plata, Rosario, Formosa, Bahía, Montevideo.
John Drysdale llevó por todo el territorio
La semilla fertilizante de las arenas y las arcillas
De ese antiguo mar que es hoy la Patagonia y las Pampas:
Drysdale sembró la estrella de los molinos de viento civilizadores.
Y para que la belleza de las Pampas no fuera inútil,
Su generosidad de pastos, su benéfico mar de espigas maduras,
Los ojos azules de Cunningham-Graham inglés gaucho,
Y de Hudson, hermano mayor de los pájaros, fueron destinados

¡Rule Britania! a recordarla en sus libros, a eternizarla.
Ellos son iguales en la poesía
Del trovador de las Pampas Santos Vega

Aquel de la fama alargada
Que como el pájaro murió cantando su amor en el árbol;[174]

Y de don Juan Moreira, que dijo:

Aquí me pongo a cantar
Tumpa-tumpa-tump,
Con este "banjo" en la mano
Tumpa-tumpa-tump.[175]

Inglaterra, que no olvida las pruebas de argentina amistad:
Caballos argentinos galoparon de Capetown a Pretoria, caballos
De las Pampas, veteranos de la guerra boer;
Londres aprecia el "chilled-beef" que producen las Pampas;
Cinco mil millones de piastras tendieron en acero de vías.
En wagones y tramways, por sobre las Pampas, por las calles,
Por debajo del suelo de las Pampas, los ingleses—;
Inglaterra quiso rendir a Argentina el homenaje del Imperio
Enviando al hemisferio austral el presente del heredero del trono,
A las tierras últimas del Sur, por vez primera, a un hombre de su casta,
Al perfecto gentleman y magnífico sportsman, al gran ginete [sic],
Jorge, Príncipe de Gales,
Porque a un país de gauchos domadores de potros
Inglaterra debía mandar un audaz caballero
Que hiciera honor a los hijos de esos centauros americanos.

Argentina: país donde crecen billones los granos que dan pan al mundo;
Argentina: pradera infinita donde pastan los ganados mayores del mundo,
Capaz de alimentar, de vestir, de enriquecer a todos los hombres;
Mientras tú existas Inglaterra será dichosa
Y no temerá la disolución vaticinada del Imperio,
Y podrá cumplir su destino en la tierra
Y servir así al Señor nuestro Dios Todo Poderoso.

Buenos Aires: Yo (poeta penúltimo y cantor de tribu) te saludo,
Rosa de los mares del Sur.
Voy a mezclarme como uno más en la infinitud de tus calles,
Mientras el pájaro calandria canta en los fornidos ombúes,[176]
Y a soñar en la selva de los mástiles
De tu puerto: guardián de la mañana!

RUDYARD KIPLING
Londres, Enero 1927

[*] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 4, Nº 39, 28 de marzo de 1927.

ITINERARIO DE UN VAGO PORTEÑO

(Anticipaciones y ensayos)

Detrás de Parque Patricios
me fajaron los fenicios.

Al salir del Coliseo
me sorprendió un camafeo.

En la esquina de Monroe
un ratón casi me roe.

Con boleto de recreo
me acompañó un cananeo.

Al llegar a los Portones
me asustaron los mormones.

Entre Flores y Floresta
me adormeció un Zend-Avesta.

En el bajo de Belgrano
se me insinuó un mahometano.

De Flores a Vélez Sarsfield
disfrutamos del té Garfield.

Cerca de la Chacarita
me persiguió un manflorita.

En la calle Guanacache
casi trago el azabache.

En Paraná y Arenales
viven varios esquimales.

Cerca del bajo de Núñez
me dijeron: No rasguñes.

En el bosque de Palermo
me rompió el alma un enfermo.

En la esquina de Deán Funes
me corrieron los atunes.

En la Avenida de Mayo
se me atravesó un cipayo.

En Arenales y Aráoz
pastan overos rosaos.

En el Pasaje Barolo
me desarmó Marco Polo.

Con Xul,[177] *en la calle México*
lo reformamos al léxico.

En la calle Lafinur
vive Banipal-Asur.

En la esquina de Bolívar

probé un postre con acíbar.

En la galería Güemes
me abordaron los trirremes.

Al andar por la calle Azcuérnaga
me iluminó una luciérnaga.

En el Tiro Federal
me tiroteó un marsupial.

En la calle Santa Fe
jugamos al Ti-Ta-Te.

Al salir del subterráneo
me cepilló un ermitáneo.

Y en la calle Darragueira
pedimos la escupideira.

Cerca del Museo Histórico
fui a comprar un vidrio teórico.

J. L. y G. J. B.[178]

[*] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 4, Nº 39, 28 de marzo de 1927.

[AUTOBIOGRAFÍA][179]

Los íntimos quehaceres y quesoñares de mi vida, supongo haberlos publicado ya en prosa y verso. Faltan los pormenores de fechas y de nombres propios (hojas de almanaque y mayúsculas) que paso a registrar, sin darles mayor importancia.

Soy porteño: he nacido el mil novecientos en la parroquia de San Nicolás, la más antigua de la capital, al menos para mí. La época de la guerra la pasé en Ginebra, época sin salida, apretada, hecha de garúas y que recordaré siempre con algún odio. El diez y ocho fui a España. Allí colaboré en los comienzos del ultraísmo. El veintiuno regresé a la patria y arriesgué, con González Lanuza, con Francisco Piñero, con Norah Lange, con mi primo Guillermo Juan, la publicación mural "Prisma", cartelón que ni las paredes leyeron y que fue una disconformidad hermosa y chambona. Después aventuramos "Proa" en que salió a relucir Macedonio Fernández y que cumplió tres números. El veinticuatro, a instigaciones de Brandán Caraffa, fundé una segunda revista "Proa", esta vez con Don Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz. He publicado: en verso: Fervor de Buenos Aires (1923); Luna de Enfrente (1925). En prosa: Inquisiciones (1925); El Tamaño de mi Esperanza (1926).

Estoy escribiendo otro libro de versos porteños (digamos palermeros o villa-alvearenses, para que no suene ambicioso) que se intitulará dulcemente "Cuaderno San Martín".

* *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 4, Nº 39, 28 de marzo de 1927.
Y además en:
Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927), de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, Buenos Aires, Editorial Minerva, 1927.

R. CANSINOS ASSENS[180]

Dulce y decorosa aventura la de visitar los libros de Rafael Cansinos Assens, la de hacerse merecedor de su intimidad. Su obra es ignorada con injusticia: comprobación en que miramos, no tanto a la adversidad de su autor, cuanto a lo maravilloso y absurdo de que a nosotros —ciudadanos de Buenos Aires, ciudadanos de la mayor ciudad de lengua española y cabeza espiritual de este continente— nos sea desconocida la más apasionada y férvida prosa de que hoy sabe nuestra habla. Que la de Cansinos lo es con integridad, ningún lector de *El divino fracaso* lo pondrá en duda.

Cansinos es judeo-español. Ese su conocerse judío lo universaliza, lo extraña de lo provinciano europeo, lo suelta como un viaje —ese viaje que no hizo nunca—, lo hace generoso en metáforas. Hombre efusivo con los libros, con los hombres, con las estrellas, su obra, riquísima, siempre es elogiadora del mundo: salmos, novela, doctrina estética, investigaciones sobre el amor, autobiografía, cuentos y traducciones —otra manera de elogiar— del hebreo, del griego, del italiano, del alemán, del francés…

La página suya que publicamos en este número es la primera inédita que en tierras de América se publica.

* *Síntesis*,[181] Artes, Ciencias y Letras, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, junio de 1927.

SOBRE EL MERIDIANO DE UNA GACETA[182]

La sedicente nueva generación española nos invita a establecer ¡en Madrid! el meridiano intelectual de esta América. Todos los motivos nos invitan a rehusar con entusiasmo la invitación. He de opinar durante una sola página de cuaderno; no los agotaré.

El destino de esa nueva generación española es cosa de asombro. Juventud honesta y filial, el argumento permanente de su inquietud es la generación anterior. ¡Qué alegría verla vivir! ¡Qué altruismo para festejar el coche de Ortega y la estilográfica de Ramón y el otro brazo que no plagia, de Valle Inclán! Ese cuartelazo del meridiano intelectual, ¿quién se lo habrá dictado?

Yo les contesto así:

Madrid no nos entiende. Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo; una ciudad cuyos estómagos no pueden asumir una caña brasilera sin enfermarse; una ciudad sin otra elaboración intelectual que las greguerías; una ciudad cuyo Yrigoyen es Primo de Rivera; una ciudad cuyos actores no distinguen a un mejicano de un oriental; una ciudad cuya sola invención es el galicismo —a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él—; una ciudad cuyo humorismo está en el retruécano; una ciudad que dice "envidiable" para elogiar ¿de dónde va a entendernos, qué va a saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos?

Hay que enfrentar los hechos. Ni en Montevideo ni en Buenos Aires —que yo sepa— hay simpatía hispánica. La hay, en cambio, italianizante: no hay banquetón sin su fuentada ítala de ravioles; no hay compadrito, por más López que sea, que no italianice más que Boscán.

POSDATA: No quiero ser indigno de mis recuerdos ni entiendo hacerme forastero en los que sé guardar de Madrid; pero el trance no es de zalamerías, es de verdades.

[*] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 4, Nº 42, 10 de junio-10 de julio de 1927.

A UN MERIDIANO ENCONTRAO EN UNA FIAMBRERA

¡Minga de fratelanza entre la Javie Patria y la Villa Ortúzar! Minga de las que saltan a los zogoibis del batimento tagai, que se quedamo estufo, que se… con las tirifiladas de su parola senza criollismo. Que se den una panzada de cultura esos ranfañosos, antes de sacudirnos la persiana. Pa de contubernio entre los que han patiao el fango de la Quinta Bollini y los apestosos que la yugan de manzanilla. Aquí le patiamo el nido a la hispanidá y le escupimo el asao a la donosura y le arruinamo la fachada a los garbanzelis.

Se tenemo efe. Una cosa es correr de un toro en Calatayud y otra es afanar gallinas en Tronador e intervenir un pesao en Nueva Chicago o cuerpiar la yuta en Grito de Asencio o hacer un acomodo de prepo con la grela más relinchada de Giribone.

Se tenemo una efe bárbara. No es de grupo que semos de la mafiosa laya de aquellos crudos que se basuriaban las eleciones más trenzadas en Balvanera. Par' algo lo encendimos al tango entre las guitarras broncosas y salió de taco alto y pisando juerte. No es al pepe que entramos en el siglo a punta de faca y tiramos la bronca por San Cristóbal y fuimos la flor del Dios nos libre en Tierra del Fuego y despachamos barbijos en el bajo e la batería y biabas agalludas al portador.

¿Manyan que los sobramos, fandiños [?] No hay minga caso de meridiano a la valenciana, mientras la barra cadenera se surta en la perfumería del Riachuelo: vero meridiano senza Alfonsito y al uso nostro.

Espiracusen con plumero y todo, antes que los faje. Che meridiano: hacete a un lao, que voy a escupir.

ORTELLI Y GASSET[183]

[*] *Martín Fierro*, Buenos Aires, Año 4, Nº 42, 10 de junio-10 de julio de 1927.

MODERACIÓN EN LOS PROVERBIOS

A buen hambre no hay pan duro; pero no conviene alimentarse exclusivamente de postes de ñandubay, vigas de resistencia, estatuas de mármol y veredas enladrilladas.

Agua que no has de beber, déjala correr; pero no hasta el punto de tener las canillas abiertas hasta inundar la casa, el barrio, la circunscripción, la ciudad y los pequeños pueblos que se forman a orillas de la metrópoli.

El que no siembra, no recoge; pero tampoco hay que sembrar eucaliptus en el comedor y ombúes en el dormitorio hasta imposibilitar los movimientos de la familia.

Río revuelto, ganancia de pescadores; pero no hay que malgastar los años más preciosos de la juventud en los terrenos anegadizos y en los bañados, con el agua hasta las orejas, cazando nutrias.

El amor es ciego; pero no hasta el punto de casarse con una draga.

Quien mucho abarca, poco aprieta; pero que tus dedos no aprieten un grano de alpiste con tantas ganas, que las uñas se vayan incrustando en la carne y que los más hábiles cerrajeros renuncien a abrirlos.

Dar de beber al sediento; pero no hasta obligarlo a la adquisición o alquiler de una escafandra, para no ahogarse.

Ande yo caliente y ríase la gente; pero no hasta domiciliarme en un horno de panadero, para convertirme en pan de salud y fomentar así la hilaridad de los contertulios.

Conserve su izquierda; pero tampoco se haga amputar de vicio el brazo derecho.

El ahorro es la base de la fortuna; pero no se pase la vida ahorrando carozos, pelusas, hilachas, fósforos apagados, escamas y otros etcéteras.

Sea compasivo con los animales; pero no se gaste el sueldo íntegro en satisfacer los caprichos del unicornio o en obsequiar con cenas y paseos al buey de almizcle.

Sea breve en su visita; pero no hasta el punto de irse antes de venir.

Conserve este boleto; pero no hasta dormir al raso en invierno, porque la acumulación de boletos en el dormitorio impide la entrada.

Nunca escapa el cimarrón si dispara por la loma; pero la municipalidad no debe tolerar que los cimarrones socaven los cimientos de los edificios con sus túneles y galerías, o se amontonen para tomar el subterráneo en Primera Junta.

Respetar los ancianos; pero no hasta dejarse tirotear por Calixto Oyuela con su arcabuz y tener la casa hecha un museo de vejestorios, de longevos, de guerreros del Paraguay y de soto y calvos.

Al que madruga, Dios lo ayuda; pero desde hoy no empiece a levantarse anteayer.

Ceda su asiento a las damas; pero no deje desmantelada la casa, a fuerza de regalarle una silla a cuanta chiruza, china o chinonga pasa por la vedera [sic].

El que escupe en el suelo, es un mal educado; pero más vale ser mal educado que escupir en la cara de las personas o en los espejos o en el histórico catre de campaña, debajo del cual el general Simón Bolívar ganó la histórica batalla de Si te vi no me acuerdo.

J. L. y G. J. B.[184]

[*] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 4, Nº 42, 10 de junio-10 de julio de 1927.

NOTAS

Primitivo R. Sanjurjo

Primitivo R. Sanjurjo —nombre en cuyo general desconocimiento han colaborado la malignidad y la incomprensión— es una de las más apasionadas y aun indignadas inteligencias de la España de esta época. No el impasible *amor intellectualis* es suyo, sino la ardentía seráfica, las *Talveces* y aventuras del pensamiento, el riesgo intelectual. Clima de heroicidad es el de su prosa. Su guerra es contra lo insignificante —lo literalmente insignificante o no significante— del hoy: el arte sin pasión, la filosofía sin curiosidad y sin maravilla, el mundo sin trasmundo. *Nos hemos detenido, no ante la Muerte, sino ante el cadáver*, escribe con terrible sentenciosidad, que saca a la vergüenza la incapacidad metafísica de nuestro tiempo.

Sanjurjo —que colabora por vez primera en América a través de las columnas de Síntesis— es autor de *Escenas de Gigantomaquia*; el espectáculo de su propio pensamiento intentísimo le pertenece y nuestra codiciosa atención.

Para el advenimiento de Pirandello

El famoso escritor italiano Luis Pirandello se halla entre nosotros. La sentencia es de la jerigonza del periodismo, y de sus ya consabidas delicadezas (por ejemplo: la de informarnos confidencialmente que es italiano, después de haber postulado que era famoso), merece destacarse la última, la de *se halla entre nosotros*, la medio mágica. *Entre* nosotros. La preposición es como resumen de omnipresencia o de esa convivencia posible que uno supone al conocer el desembarco de Pirandello y cuyo riesgo hermoso es que sea nuestro vecino de tramway.

Sea lo que fuere, la multitud de Pirandello está en Buenos Aires. Síntesis saluda en Pirandello al escritor, tal vez único, que ha sabido encender, en la página y en la escena contemporáneas, la perplejidad metafísica de gran estilo.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 2, julio de 1927.

RICARDO SÁENZ HAYES[185]

LOS AMIGOS DILECTOS,

Gleizer, 1927. Buenos Aires

En mayor grado que muchas de las sedicentes novelas, esta de Ricardo Sáenz Hayes es libro novelístico. No es que yo ataque la veracidad puntual de su crónica; lo que me importa es discernir el gusto especial que está en su lectura. Yo afirmo que la *quididad* de ese gusto —la palabra es como de aparecidos, pero es una delicadeza y no hay otra— es cosa de novela, es entrevero de destinos humanos. El tema ostensible es la amistad: no la indeterminada y común, sino la amistad entre literatos, vale decir, entre gente que se preconoce espectáculo de la posteridad y cuyos días y horas y minutos saben que están en trance de gloria. Vale decir, entre los esforzados por una absoluta codicia —por la de ser los únicos de algo— y para quienes los demás son etcéteras. De ahí que las algunas grandes amistades de literatos bien merezcan renombre.

Sáenz Hayes —con emocionada proligidad [sic]— nos las recupera. El comercio de Flaubert con Bouilhet, el de Montaigne con Esteban de La Boétie, el de Rodolfo Ubaldo Emerson con Carlyle (ese Almafuerte con mejor biblioteca) están en sus páginas. El tono es de pudor. Algún rato, cuando habla de una gran amistad, he creído derramada en su voz la nostalgia de ella.

El libro está compuesto con limpidez. Su español —pulcramente internacional— no está fechado en región alguna, si bien el uso de los pronombres analíticos [sic] (desde temprano *púsose* a la tarea; Sócrates *déjase* persuadir; el bastón, el cuaderno y luego tú… *escríbele desde* El Cairo) le dan atmósfera de Castilla.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 2, julio de 1927.

CARLOS OCTAVIO BUNGE[186]

UN ESTUDIO BIOGRÁFICO Y CRÍTICO SOBRE SARMIENTO

La casa Espasa-Calpe está publicando, por partes, las obras completas del autor de “Nuestra América”. Y entre los tomos que constituyen tal colección, hay uno que es un estudio crítico sobre la personalidad de Sarmiento. No sé si esta obra de Bunge es conocida o no; nada de ello interesa para hablar de un libro que tiene un valor permanente. Y los diversos aspectos de la proteiforme personalidad sarmientesca son grande parte [sic] a que nos inmiscuyamos en reflexiones de índole general al evaluar los quilates de esta biografía crítica.

Cada generación juzga a las anteriores desde un punto de vista bien característico. De tal manera, que no sería extraño que las generaciones futuras tengan por Sarmiento un concepto diferente del nuestro. Pero la técnica para juzgar a un hombre de la calidad del autor de “Facundo” es “atípica”, como dicen los cirujanos cuando se ven precisados a operar en forma distinta de la clásica por tratarse de un caso especial. ¿Puede sintetizarse la personalidad de Sarmiento con una palabra? Si decimos que fue un literato, advertimos en seguida que hemos equivocado la clasificación. Si decimos que fue un político, nos acordamos inmediatamente de sus obras literarias y de sus empresas culturales. Si nos referimos al educacionista, vemos que muchos actos de la vida del ilustre sanjuanino quedan fuera de esta clasificación. Éste es el primer defecto de la biografía crítica de Bunge. Ha dividido la obra según la actitud: el escritor, el pensador, el educador. La vida, el hombre y la obra; tales son las partes en que está constituida la biografía a que hago referencia.

Primera observación: Sarmiento no pertenece a una época de especialistas, y, por lo tanto, hay que dar más importancia a su acción que a su obra. Segunda observación: Sarmiento no fue un ideólogo ni un filósofo, y por lo tanto, su obra tiene una razón de ser, una segunda intención. Escribe “Facundo” desde Chile para demostrar lo bruto y lo bárbaro que eran los caudillos. Escribe “Recuerdos de provincia” para tener ocasión de demostrar que no era un mulato como se creía. No piensa sus obras ni es un espíritu puro. “Facundo” es una obra desorganizada y anárquica, en donde a trechos hay bellas páginas. Tercera observación: En los hombres de acción la ideología debe ser esquemática y sobria y de realización inmediata. En cuanto un hombre de acción se detiene a razonar demasiado los dictados de su voluntad, corre el riesgo de embotar su esfuerzo.

No conviene, por lo tanto, estudiar minuciosamente la vida de Sarmiento como lo hace Bunge. No conviene tampoco clasificar y dividir en él al escritor, al político, al doctrinario. Sarmiento fue un hombre que luchó y colaboró en la organización y preparación del país. Este trabajo suyo le obligó a ser en ciertas épocas escritor y en otras educador. No es un especialista; no crea una obra con un pensamiento dominante. A los hombres los caracteriza la frase con que creyeron sintetizar su acción: a las cosas hay que hacerlas mal, pero hacerlas. Bunge habría escrito una biografía de instituto. Lo hubiéramos querido ver al comprender profundamente la vida del biografiado, hubiera narrado y no descripto.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 3, agosto de 1927.

DOMINGO SASSO

PSICO-ZOOLOGÍA PINTORESCA,

Buenos Aires, 1927

Steiner —que fue un gran estudioso de la razón de la sinrazón— escribió en algún intervalo lúcido de su obra, que los minerales estaban muertos, que las plantas dormían y que la vida de los animales era un sueño. Lo cierto, lo torpemente cierto, es que despedazamos los cadáveres eternos de los primeros y que aprovechamos el dormir de los otros para devorarlos o hasta para robarles alguna flor y que infamamos el soñar de los últimos a pesadilla. A un caballo le ocupamos el único minuto que tiene —minuto sin salida y puntual, minuto del grandor de una hormiga y que no se desencoge en recuerdos o en esperanzas— y lo encerramos entre las varas de un carro y bajo el régimen criollo dictatorial o Santa Federación de algún compadrito. Esclavizamos o exterminamos a las bestias y para que nos sirvan de todo, las conchabamos después para la moral. Ya hay un alfabeto de la ética en todas partes, cuya letra de majestad es el león y de viveza el zorro y de ternura la paloma y de alma atravesada la *oblicua hiena.* El manejo de ese alfabeto o simbología comporta un género especial literario, que es el de la fábula.

Las que Sasso nos cuenta en criollo, son realmente de las más gustosas que oí. Tienen la virtud singular —no abusada ciertamente por Fedro o por Lafontaine o por Samaniego— de no ser plagios y de estar escritas en prosa honesta, no en la prosa escandida o prosa rimada que es el verso didáctico. Su ambiente es chacotón, de felicidad, nunca de rezongo. Su notación es heterodoxa: tiene burros sabios y tigres ladinos y leones que conversan con desusada afabilidad. Yo le deseo buena suerte y que la sombra gauchi-política de Vizcacha le sea propicia. La del ya inmortal y ya inamovible Viejo Vizcacha, que influye en el gobierno de esta república más que Sarmiento.

[*] *Síntesis*,[187] Buenos Aires, Año 1, Nº 3, agosto de 1927.

PÁGINA SOBRE LA LÍRICA DE HOY

Quiero dejar escritas aquí mis cuatro verdades íntimas y últimas, sobre la poesía que con petición de principio se llama poesía de hoy. Muchísimo he conversado con ese asunto y aun sobre él. Para arrepentirme de las ya excesivas zonceras que sobre nueva sensibilidad y no tradición he debido leer, pensar, escuchar y hasta en equivocada hora escribir, pienso regularme esta sola página. Seré notado y releído por breve y diré mi chica verdad. Eso es lo que me importa.

De nueva sensibilidad, hablan los que promulgan esa poesía. El que festeja de antemano todo lo de hoy, se ampara en esa fórmula; igual, el que de antemano lo desentiende. Sirve para condenar y justificar, no para comprender. La imprudencia del uno se sirve de esa formulación para hospedar cuantas alegorías enclenques le ponen por delante; el desgano del otro, para descreer de Olivari, de Molinari, ¡de nuestro ya indudable Güiraldes, hace unos días! sin concederles un bien intencionado cuarto de hora de su atención. Es fórmula que los escritores no usan, pero sí los escolares que aún no entienden y los orondos señores cuarentones y cincuentones que no entendieron nunca. Es conjetura no utilizable que nos está obligando a esa otra conjetura, inútil también, de los precursores. En efecto, se empieza por la observación casi gramatical de que son muchas las metáforas en los escritos de hoy, y de ahí, con lógica resbalosa, se infiere que la metáfora es cosa privativa de nuestro tiempo. Bien, ¿pero qué hacer con San Juan Evangelista, con Esquilo, con Shakespeare, con Quevedo, con Mallarmé, con Swinburne, con Torres Villarroel, con Lugones y hasta con D. Rafael Obligado? Se les decreta *precursores*, y listo.

Eso es como decir que Dios, a pesar de sus relativas condiciones de animador, no se atrevió de golpe a la repentizada fabricación de un Pedro V. Blake, y antes —digamos que para hacerse la mano— tuvo que frangollar un Quevedo. Eso es como decir que Shakespeare es uno de los trámites de Dios en busca de Alberto Hidalgo y que el día martes no es más que un sábado fracasado y que a nuestro Don Juan Manuel acaban de ascenderlo a Primo de Rivera los españoles. Yo no creo en la nueva sensibilidad: creo en la insensibilidad poética de los más y en la (esporádica) sensibilidad poética de los menos.

No creo tampoco en la tradición. Esa palabra está con reverencia en muchos discursos y es atacada en otros. Sin embargo, yo creo que es tan indigna de sumisiones como de ultrajes. Es una serie de prudencias para escribir, es un montón de no verificadas observaciones cuya validez, en el mejor de los casos, no pasaría nunca de empírica. Por ejemplo:

Es emocionante oír hablar de los dioses griegos.

No es tan emocionante oír hablar de revólveres como de espadas.

Conviene cada tanto tiempo hablar de la luna.

En la lectura particular que se llama verso, es lindo enfatizar cada pausa con una sílaba parecida.

En la otra lectura particular que se llama prosa, no es lindo enfatizar cada pausa con una sílaba parecida.

Catorce renglones de catorce sílabas cada uno valen mucho más —socialmente— que diez de a ocho.

Todo se puede comparar con un galgo y nada con un cuzco.

Etcétera.

Eso y solamente eso es la tradición. Su fin es precaucional: el poeta puede oír o desoír sus bien intencionados consejos, sin resultar por eso peor ni mejor. Debo declarar, sin embargo, que el verso libre me parece menos extravagante, menos inexplicable, más virtualmente clásico, que los estrafalarios rigores numéricos del soneto.

No creo en la general poesía de hoy; creo sí en las realidades poéticas que están en libros o en páginas o en renglones de Paco Luis Bernárdez, de Ricardo E. Molinari, de Norah Lange, de Carlos Mastronardi, de Panchito López Merino, de Olivari otra vez.

POSTDATA.- Demasiado se conversó de Boedo y Florida, escuelas inexistentes. Creo, sin embargo, en la correlación de la parroquia, de la sección electoral, del barrio, con la literatura. Añado, sin ningún etcétera de confianza, el siguiente borrador de clasificación:

a) *Escuela de la indefinida apetencia o de los antiguos barrios del Sur*.
María Alicia Domínguez, Susana Calandrelli, González Carbalho.

b) *Escuela del malhumor obrerista y del bellaquear o de los barrios nuevos del Sur*.
Álvaro Yunque, Aristóbulo Echegaray, Juan Guijarro.

c) *Escuela de la fina cursilería o de Flores*.
Atilio García y Mellid, Bartolomé Galíndez.

d) *Escuela de la rima a más no poder o de las tertulias del Centro*.
Luis Cané, Conrado Nalé Roxlo, Ernesto Palacio.

e) *Escuela de las palabras abstractas y definitivas o de Belgrano*.

Carlos Mastronardi, Ulises Petit de Murat, Pondal Ríos.

f) *Escuela de lo aventurero, del agua o del Paseo de Julio y la Boca*.
Raúl González Tuñón, Héctor Pedro Blomberg, Pedro Herreros.

g) *Escuela de las bien practicadas puestas de sol o de las caminatas por el Noroeste*.
Norah Lange, Ricardo E. Molinari, Paco Luis Bernárdez, J.L.B.

Esta localización, como se ve, no conduce a nada.

* *Nosotros*, Buenos Aires, Año 21, Vol. 57, Nº 219-20, agosto-septiembre de 1927.

ÍNDICE Y FE DE ERRATAS DE LA NUEVA POESÍA AMERICANA[188]

Francisco Soto y Calvo —que no alcanzan entre los tres a uno solo— acaba de simular otro libro, no menos inédito que los treinta ya seudopublicados por él y que los cincuenta y siete que anuncia. No exagero: el nunca usado Soto es peligroso detentador de un cajón vacío, en el que cincuenta y siete libros inéditos nos amagan. Todos los géneros literarios, desde el ripio servicial hasta el plagio fiel y erudito, han sido cometidos por este reincidente sin fin. Se declara autor de una *Antología de poetas latinos* (2 tomos) y latinea tan mal, que el epígrafe de su libro es esta sentencia

Ad majorem ARS gloriam.

en que el nominativo está conchabado, porque sí, para genitivo.

Índice y fe de erratas es libro de alacranerías en duda. El *vieillard abécédaire* campechano que lo amontonó, muestra en sus páginas el dominio perfecto que la rima tiene sobre él. (No, no es de despechado que hablo; su malhumor me hospeda también y mi nombre está con frecuencia inmerecida en sus confusiones.) Su gracia es nula: no alcanza más que para retruécanos madrileños. Escúchenlo:

Luis de la Jara, de escribir
Dejara y nadie lo notara:
Y así pudiérase decir:
—Escribiría De la Jara
Mejor si de escribir dejara
Porque de Jara nos vivir!

Norah Lange, Paco Luis Bernárdez y Guillermo Juan, han sido agredidos por alabanzas de Soto y Calvo.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 4, septiembre de 1927.

PEDRO JUAN VIGNALE Y CÉSAR TIEMPO

EXPOSICIÓN DE LA ACTUAL POESÍA ARGENTINA[189]

De San Cristóbal Norte —barrio con tapias de colores felices, barrio en que esperan el cariño y la intimidad porteña del Sur y no su rencor— salió esta Exposición, libro que debiera ser de gran júbilo, porque se manifiesta en él la mucha poesía que en nuestro Buenos Aires de todos se está viviendo. Es libro desmentidor de aprensiones y alegrador; es libro que en la biblioteca de todo desesperanzado debe faltar. Es la tertulia de la gran muchachada de Buenos Aires y está en el cruce de Caseros y Santa Fe. Nadie o casi nadie ha faltado y Macedonio Fernández es el más frecuente autobiógrafo de los reunidos. Yo de todos no puedo hablar, pero sí de una media docena de aquéllos, cuya voz me llega mejor.

Nicolás Olivari es el más indudable poeta de los que oigo. No creo en su talento; creo en su genialidad, que es cosa distinta. Sé que decir la palabra genialidad es alzar la voz y que eso es una descortesía o un énfasis. Que Olivari es un poeta de lo desagradable, también lo sé; pero esas dos consideraciones —la de la voz baja en la crítica y la del sedicente buen gusto— se quedan fuera de lo poético. Poesía es expresión. Olivari expresa con desesperada intensidad el tema que es suyo: el aburrimiento, el estudio para suicida, el rencor suburbano que ha sucedido a la compadrada orillera en esta ciudad. Olivari es mucho.

Francisco Luis Bernárdez es otro de los mayores méritos de este libro. Su *Alegoría pausada que se llama Delia,* su *Niña que sabía dibujar el mundo*, son gustos que seguirán gustándome siempre. Toda esperanza de pudorosa y noble poesía podrá saciarse en él.

Ricardo E. Molinari pudo haber sido la gran revelación de esta antología y de puro desganado y secretón, no ha sabido serlo. En lugar de su *Poema del Almacén* o de su *Hostería* o de sus consejos a la prima Bernarda, ha remitido un tendal de oraciones sueltas que se llaman *Tres poemas para una soledad* y que se quedan sólo en incomprensibles, sin llegar a misteriosas en ningún verso. Lo redime su sola página autobiográfica.

La de *Norah Lange*, es uno de los mejores poemas hechos por ella y como tal, es quizá el mejor poema que hay en la Exposición.

De *José Sebastián Tallon*, poeta de veras, me gusta más la voz atropelladora de ayer que la civil de hoy. Es hombre que ha impuesto una conducta a sus emociones: la de festejar permanentemente a los emigrantes, cosa que ya es tarea.

Carlos Mastronardi es gran ejecutor de todas las delicadezas de idioma: nadie como él sabe el clima emocional de cada palabra, su temperatura, su ambiente.

Ya absuelto y olvidadizo de toda lugonería, ya solo, *Rega Molina* empieza realmente su obra con *La víspera del buen amor*, libro que suma dos momentos lindísimos a estas páginas.

A ellas *Brandán Caraffa* trae un gran envión de poesía. Verso por verso, yo me atrevo a refutar cualquier poema suyo, pero no su totalidad, no su omnipresencia poética, no el involuntario entusiasmo que sus dicciones causan en mí. De *Marechal* ya pensé lo mismo otra vez. Un agradecimiento último. Es por los versos que *Santiago Ganduglia* escribió. A dos inventores de ambientes mágicos —*Eduardo Keller Sarmiento, Andrés L. Caro*— quiero elogiar también.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 4, septiembre de 1927.

JUAN CARLOS WELKER

CHILCAS…,

Montevideo

Fernán Silva Valdés y un espejo curvo lo causaron a Welker. Fue una imprudencia facilísima de Fernán: arribó a nuestro Buenos Aires, le presentamos ritualmente el Paseo de Julio, y al curiosear un *Salón de Novedades* en la Recova, se le atravesó un espejo caricaturista, de esos que nos difaman. Fernán, con azorados quevedos, se miró en él y Welker nació del impertinente cristal, con *Chilcas* y todo.

Chilcas es una reducción a lo absurdo de *Agua del tiempo*, es un surtido de parodias de buena fe. Denunciaré alguna.

Su poema *El mate*, ser [sic] dicen que es poema *El mate*, nos propone esta sigilosa definición: *El mate es el cisne de la Pampa*. Una vez planteada esa definición hay que definirla, tarea de que se encargan acto continuo estas dos hipótesis: *Como él, sólo canta cuando se muere; como él nos ofrece el adorno de una puntilla blanca alrededor de su pico*. Yo creo que sí.

Otra suposición matera un tanto inexacta es la que postula: *El mate es una cabeza de negro, manchada la cara y con espuma blanca, como los dientes*.

El indio, a su vez, le ocasiona esta observación étnico-zoológica que ratificará sin duda la Historia: *Su origen se pierde en la negrura de la noche pampeana. Quizá sea el fruto extraño de la coyunda de un puma con una paloma. Del padre heredó la bravura*; *de la madre el vuelo de su cerebro y la ternura del corazón*. Sin esta sugestión hubiera quedado en blanco el problema de la tan festejada inteligencia y de la documentada bondad que los charrúas siempre mostraron.

También me gusta lo del poncho. *El poncho* —anota Juan Carlos Welker— *fue el primer techo que tuvo el gaucho*. ¡Lindo techo, con un agujero en el medio! La primer gotera o la primer intemperie que tuvo el gaucho, escribiría yo.

Pero es a propósito del mate que Juan Carlos Welker ha cebado la mejor metáfora de las suyas. No precisa ningún comentario irónico y dice así: *El mate fue el tintero y la bombilla la lapicera, con que se escribió nuestra historia*.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 5, octubre de 1927.

A. TAULLARD

NUESTRO ANTIGUO BUENOS AIRES,

Peuser, 1927

Este libro —menos conversador que el del doctor José Antonio Wilde, menos buscador de noticias que el de Manuel Bilbao, sobre los que se funda— es, sin embargo, libro de materia poética. La biografía de una ciudad lo es con evidencia y la premeditación o impremeditación poética de su historiador no es lo definitivo. Alfredo Taullard —componedor de libros de misceláneas, de numismática, de taquigrafía— se acuerda bien, en estas pulcras hojas en cuarto, de los inencontrables ayeres de Buenos Aires. Muchos está[n] allí, desde los visitadísimos del cuarenta (candombes machacones y bozales por Monserrat, sucesiones como dinastías de patios en cada casa) hasta los que nosotros hemos vivido: los del venturoso organito cantándole *Las siete palabras* o *La morocha* al cometa Halley. Ese cometa que figuró en las iluminaciones del año 10 y que nos intrigó con su amenaza en broma del fin del mundo.

Los hechos, la novela anecdótica —no la épica— de la formación y del crecimiento de Buenos Aires, están en las páginas de este libro y están muy bien.

Numerosísimas fotografías lo ilustran. Esas fotografías —átomos del tiempo que fue, rendijas en los años— nos procuran el placer tantálico de mirarlas con ahínco, hasta el fondo, sin entrar nunca en ellas, sin poder doblar ni una esquina, sin saber lo que pudo acontecer en el otro instante. No faltan grabados, tampoco. Los (cronológicamente) modernos, los de Ripamonte o Peláez, son un adefesio. En cambio, los dibujados por Carlos Enrique Pellegrini, ingeniero, padre del que fue presidente, son un asombro de ternura y de exactitud. No son inferiores, en modo alguno, a la obra de Figari. Un álbum de ellos sería libro hermosísimo.

* *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 6, noviembre de 1927.

ALFREDO MARIO FERREIRO

EL HOMBRE QUE SE COMIÓ UN AUTOBÚS

Este libro no es un libro de felicidad, sino de alegría. Yo creo interesarme mucho en la felicidad y muchísimo menos en la alegría, ya que soy poseedor frecuente de esta última y no de la primera. Esta mínima salvedad personal no es para desentenderme de los aciertos que hay en *El hombre que se comió un autobús*; es una confesión de distancia.

Alfredo Mario Ferreiro es el único futurista que he conocido. No es, como el orador itálico Marinetti, un declamador de las máquinas ni un dominado por su envión o su rapidez; es un hombre que se alegra de que haya máquinas. También de que haya viento y potros y vidas. Es decir, la realidad le da gusto.

Copio alguna de las acertadas que hay en sus versos:

¡Qué idea de reposo daría un rascacielo
acostado en el suelo!

Potros
Pedacitos de escudo nacional
Bellaqueando como una bandera

y éstas, de una agradabilísima composición sobre Buenos Aires, que registra lo que puede ver, humanamente, un recién venido:

Lavalle, Libertad, calles del ¿qui mi cointas?
calles donde Lajandros te despoja del saco
y te ofrece unas guitas por el par de botines…
Una ciudad abombada por el ruido continuo,
con unos hombres grises y un cielo entrecolor;
con unas chimeneas hartas de tanto humo,
unos taxis cansados de las calles tan largas
y unos "chorros" de estirpe, gloria de la Nación.

Estos incidentes —como otros incidentes no desdeñables— sólo nos dan un minuto de placer, pero nos lo dan.

Adiós a mi ropero, es otro de los méritos de este libro, pero como su valía no es de *acertadas*, sino de conjunto, no transcribiré nada de él.

Ferreiro hombre no es menos diablo que Ferreiro escritor. Así me lo dijo la voz más apasionada de Buenos Aires, una voz a la que deberíamos creerle todo, hasta cuando nos dice versos con cisnes: la voz riquísima en fervor, de Wally.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 6, noviembre de 1927.

“MARTÍN FIERRO” Y GÜIRALDES[190]

1927, año de dolor, año de muerte, que desencadenaste una racha trágica sobre MARTÍN FIERRO y fuiste capaz de arrancar de cuajo al viejo roble longevo que parecía invencible; al más intenso entendedor y abarcador del tiempo; al que sabías que iba a prolongar su nombre pese a quien pese en el futuro; al fuerte vástago de otro predestinado: a dos Girondo, un Güiraldes, un Figari. 1927, nos vamos salvando a gatas, y los que te gambeteamos apenas tenemos tiempo para cumplir con nuestro deber. El más nuestro de los caídos aún espera la justicia de sus amigos que MARTÍN FIERRO desea cumplir, y grande, y generosa, como lo mereció y como fue el noble corazón de Ricardo Güiraldes. En tanto llega la demostración que por nuestro conducto prepara la juventud, consignemos la expresión de nuestro pesar, las cartas siguientes, donde se concreta rápidamente la significación que para nosotros tuvo y la simpatía que supo inspirarnos el creador de algunas de nuestras más grandes obras.

Señora Adelina del Carril de Güiraldes

Distinguida señora: A la que fue la amantísima compañera, la alentadora incesante, la colaboradora silenciosa, la creyente imperturbable en el genio de Ricardo Güiraldes, los que fuimos sus amigos y camaradas de Martín Fierro, los que en los últimos años lo vimos animarse al contacto de la confianza que en su talento y su obra comenzaba a demostrarle la juventud, hasta que él quiso superarse y satisfizo esa confianza con el admirable “Don Segundo Sombra”; sus amigos de las horas de lucha y las primeras horas de su pregusto de gloria, tan merecida, deseamos hacerle llegar, hoy que Vd. nos devuelve a la tierra su compañero sin vida, la expresión de nuestro más profundo pesar.

En esta ocasión, le afirmamos que sabremos cumplir con nuestro deber de solidaridad intelectual, honrando como se debe a la memoria de su esposo, nuestro ilustre e inolvidable amigo.

Saludamos a Vd. con nuestra mayor consideración:

Alberto Prebisch, Evar Méndez, Pablo Rojas Paz, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Raúl Scalabrini Ortiz, Francisco Luis Bernárdez, Ricardo E. Molinari, A. Xul Solar, Emilio Pettoruti, Leopoldo Hurtado, Norah Lange, Nicolás Olivari, Guillermo de Torre, Ulises Petit de Murat, Francisco A. Palomar, Pedro V. Blake, Miguel A. Virasoro, Brandán Caraffa, Augusto Mario Delfino, Macedonio Fernández, Adolfo Korn, Luis Aznar, Carlos Mastronardi, Lysandro Z. D. Galtier, Guillermo Korn, Antonio Gallo, Vizconde Lazcano Tegui.

Señor Don Manuel J. Güiraldes

Estimado señor: Los que fuimos con su hijo, Ricardo Güiraldes, compañeros de lucha por una renovación estética, literaria y artística, en el país, por puro amor al progreso y la cultura nacional, y que vimos encarnarse en él gran parte de las aspiraciones comunes, y cuyo ejemplo nos fortalecía, y en quien admirábamos el sostenido impulso de creación original a despecho de la indiferencia o el desaire de sus contemporáneos, su inquebrantable honradez intelectual, su profunda fe en nuestro pueblo y nuestra tierra que en su magnífica obra final supo interpretar con tan alta poesía hasta constituir con ella el pedestal de su propio monumento, sus camaradas del periódico y los amigos de Martín Fierro que lo contó en sus filas desde el primer instante, en esta tristísima ocasión en que Europa nos devuelve su cuerpo sin vida, deseamos hacer llegar al varón intachable padre de tan bien templado varón, el testimonio de nuestro más profundo dolor por su pérdida, el designio de esperar sus restos y acompañarlos a su última morada, y el de honrar su memoria con un número especial del periódico en el cual situarán la figura de Ricardo Güiraldes todos los jóvenes escritores y cuantos fueron sus admiradores y son los creyentes de su obra.

Saludamos a Vd. con la mayor consideración.

(Firmado por los mismos)

* *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 4, Nº 44-45, 15 de noviembre de 1927.[191]

ENRIQUE GONZÁLEZ TUÑÓN[192]

EL ALMA DE LAS COSAS INANIMADAS,

Gleizer, 1927

Nadie fue mejor alacrán que yo de la serie *Tangos*, libro primigenio de Enrique. Esa rapsodia —lo diré para su justificación y para mi defensa— sólo fue pensada a medias por él y tal vez a tercias o a cuartas: se trataba de una llorona prosificación de lloronas letras de tango, empresa comercial o diarera que disfrazó de libro y que atolondradamente firmó. No es de extrañar que el genuino acento de Enrique no se echara de ver en ese talmudista de Cadícamo o de Contursi: su amargura inteligentísima, su intención, su alacranería mortal, no colaboraron. En cambio, en estos catorce episodios de *El alma de las cosas inanimadas*, está con toda comodidad su presencia, de cuerpo entero y de ánimo entero. Este libro no vale menos que su conversación, y los que hayan escuchado a Enrique, *cuando está en su noche*, entenderán que es mucho decir.

El intitulado *El hombre de los velorios* es un gran cuento. Yo aseveraría de él que es un cuento antológico, si no fuera por lo acartonado, insípido y reseco de esa palabra y de las compilaciones muertas que signa. En ese cuento se lo ve muy bien al suburbio, no al suburbio sentimentalón y forajido de los sainetes, sino al discutidor y medio letrado que se surte de insatisfacciones en los quioscos de la avenida Caseros o de Gaona. Otros dos cuentos que me gustan encima de los demás, son el de *La pata de palo* y *El hombre de los patines.* Este último, de equilibrio vertiginoso, es un ademán que no acaba y que no precisa acabar.

Enrique González Tuñón es dueño de un gran estilo despreciativo para narrar, que se vale de fórmulas oficinescas o policiales para las cosas, como si éstas no mereciesen mayor respeto, y que le queda bien.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 7, diciembre de 1927.[193]

GONGORISMO[194]

Si las matemáticas (sistema especializado de pocos signos, fundado y gobernado con asiduidad por la inteligencia) entrañan incomprensibilidades y son objeto permanente de discusión, ¿cuántas no obscurecerán el idioma, colecticio tropel de miles de símbolos, manejado casi al azar? Libros orondos —la Gramática y el Diccionario— simulan rigor en el desorden. Indudablemente, debemos estudiarlos y honrarlos, pero sin olvidar que son clasificaciones hechas después, no inventores o generadores de idioma. Ni las palabras asumen invariadamente la acepción que les reparte el diccionario, ni hay una relación segura entre los mandamientos de la gramática y los procesos de narrar o de razonar.

La ambigüedad de las palabras es indesmentible. Piensa Novalis: Cada palabra tiene una significación peculiar, otras connotativas y otras enteramente arbitrarias y falsas (*Werke*, III, 207). Hay la significación usual, la etimológica, la figurada, la insinuadora de ambiente. La primera suele prevalecer en la conversación y en la prosa, la segunda es ocasional decoro de literatos, la tercera es costumbre de haraganes para pensar. En cuanto a la última, no ha sido legalizada por nadie, y usada y abusada por todos. Presupone alguna tradición literaria, es alusión a compartidas obras ajenas y es postrimería de clasicismo. Ubicar la voz *organito* en un verso, es tan alusivo a Carriego como nombrarlo; escribir *verano* es aludir, no sólo al tiempo que saca las sillas a la vereda y hace más profundas las casas, sino al festejado y evidenciado en multitud de libros.

La poesía es conspiración hecha por hombres de buena voluntad para honrar el mundo. Bienhechores furtivos, los poetas merodean por las ciudades y por los campos y entran en las casas, no para robar, sino para añadir, y son los espectadores benévolos del universo. Amparan el ombú, agradecen la generosidad de la brisa, fomentan los arcoiris y las bandadas de pájaros. Las palabras casi invisibles se manifiestan al ser favorecidas por ellos. Pasan años y, un amanecer o una tarde, por obra de su colectiva refacción verbal de las cosas, los hombres caminan sobre una tierra ya poetizada, a lo largo de ríos cuyo latido es la eternidad de ningún verso. Los objetos y las palabras que los marcan, alcanzaron divinidad. La poesía ha recabado su fin. La suceden las travesuras del ocio, las vacaciones, el jugar con los símbolos ya obtenidos, los dichosos desparpajos de la confianza. Esencialmente, el gongorismo o culteranismo. El academismo que se porta mal y es escandaloso.

El culteranismo (supongo) es el novelero simulacro de valor que hay al final de toda declinación literaria. El de la escuela cordobesa del mil seiscientos aventaja a los de otras épocas en nombradía, no en valimiento propio. Su fama es la de las discusiones ilustres que suscitó y la de ser uno de los pocos escándalos en el sosiego de la literatura española, remisa en teorizar. Sostengo que ni siquiera abundó en metáforas. Guillermo de Torre, en su alegato por la metáfora, quiere autorizarse con el válido ejemplo de Góngora y copia este verso:

> *peinar el viento, fatigar la selva*,

cuyo primer hemistiquio acierta en lo de igualar el viento a una cabellera, y no en lo de peinarlo, y cuyo final es traducción fidelísima de Virgilio.

> *Venatu invigilant pueri, sylvasque fatigant*

dice la *Eneida*, libro noveno, verso 605.

Para ejemplificar la obscuridad metafórica, suelen transcribirse estos renglones iniciales de la Soledad primera, la de los campos:

> *Era del Año la Estación florida*
> *En que el mentido Robador de Europa*
> *(Media Luna las Armas de su Frente*
> *Y el Sol todos los Rayos de su pelo)*
> *Luciente honor del Cielo*.
> *En campos de Zafiro pace Estrellas*.

Asiduos cabalistas (desde Pellicer o Salcedo y Coronel hasta los contemporáneos) han intentado la justificación lógica de esa versificada neblina, sin advertir que su finalidad sustancial es la de enfilar vocablos rumbosos. Propiamente, no hay comparaciones en ella. No basta la apariencia sintáctica de la imagen, su simulación. Metaforizar es pensar, es reunir representaciones o ideas. Don Juan de Jáuregui, cuyo honestísimo *Discurso poético* ha sido republicado por Menéndez y Pelayo y justicieramente elogiado (*Ideas estéticas*, t. III, pág. 494) señala esa nadería de los cultos: *Aún no merece el habla de los cultos en muchos lugares nombre de obscuridad, sino de la misma nada.* También Francisco de Cascales: *Harta desdicha que nos tengan amarrados al banco de la obscuridad solas palabras*.

Ahora bien, ¿puede haber poesía sin intuiciones? Arturo Schopenhauer ha escrito que la poesía es el arte de poner en juego la imaginación, mediante palabras. Sospecho que aceptar esa definición de traza romántica es premisa para admitir el culteranismo. Una cosa es presentar a la inteligencia un mundo verdadero o fingido y otra es fiarlo todo a la connotación visual o reverencial de vocablos arbitrariamente enlazados. Lo lamentable es que casi todos los poetas han abdicado la imaginación en favor de novelistas e historiadores y trafican con el solo prestigio de las palabras. Los unos viven de palabras de lejanía, los otros de palabras lujosas, los demás practican el diminutivo y la interjección y son héroes del *quién pudiera* y del *nunca* y del *si supieras*; ninguno quiere imaginar o pensar. Acaso, Góngora fue más consciente o menos hipócrita que ellos.

* *Humanidades,* publicación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Tomo XV, Letras, 1927.

Y además en:

La Prensa, Buenos Aires, 17 de enero de 1927, con el título “El culteranismo”.

El idioma de los argentinos, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1928, con el título “El culteranismo”.

PALABRAS FINALES

(Prólogo, breve y discutidor)

¿Quién se anima a entrar en un libro? El hombre en predisposición de lector se anima a comprarlo —vale decir, compra el compromiso de leerlo— y entra por el lado del prólogo, que por ser el más conversado y menos escrito es el lado fácil. El prólogo debe continuar las persuasiones de la vidriera, de la carátula, de la faja, y arrepentir cualquier deserción. Si el libro es ilegible y famoso, se le exige aún más. Se esperan de él un resumen práctico de la obra y una lista de sus frases rumbosas para citar y una o dos opiniones autorizadas para opinar y la nómina de sus páginas más llevaderas, si es que las tiene. Aquí —ventajosamente para el lector— no se precisan ni sustituciones ni estímulos. Este libro es congregación de muchos poetas —de hombres que al contarse ellos, nos noticiarán novedades íntimas de nosotros— y yo soy el guardián inútil que charla.

¿Qué justificación la mía en este zaguán? Ninguna, salvo ese río de sangre oriental que va por mi pecho; ninguna salvo los días orientales que hay en mis días y cuyo recuerdo sé merecer. Esas historias —el abuelo montevideano que salió con el ejército grande el cincuenta y uno para vivir veinte años de guerra; la abuela mercedina que juntaba en idéntico clima de execración a Oribe y a Rosas— me hacen partícipe, en algún modo misterioso pero constante, de lo uruguayo. Quedan mis recuerdos, también. Muchos de los primitivos que encuentro en mí, son de Montevideo; algunos —una siesta, un olor a tierra mojada, una luz distinta— ya no sabría decir de qué banda son. Esa fusión o confusión, esa comunidad, puede ser hermosa.

Mi paisano, el no uruguayo recorredor de esta antología, tendrá con ella dos maneras de gustos. Eso yo puedo prometérselo. Uno será el de sentirse muy igual a quienes la escriben; el otro, el de saberlos algo distintos. Esa distinción no es dañosa: yo tengo para mí que todo amor y toda amistad no son más que un justo vaivén de la aproximación y de la distancia. El querer tiene su hemisferio de sombra como la luna.

¿Qué distinciones hay entre los versos de esta orilla y los de la orilla de enfrente? La más notoria es la de los símbolos manejados. Aquí la pampa o su inauguración, el suburbio; allí los árboles y el mar. El desacuerdo es lógico: el horizonte del Uruguay es de arboledas y de cuchillas, cuando no de agua larga; el nuestro, de tierra. El anca del escarceador Pegaso oriental lleva marcados una hojita y un pez, símbolos del agua y del monte. Siempre, esas dos tutelas están. Nombrada o no, el agua induce una vehemencia de ola en los versos; con o sin nombre, el bosque enseña su sentir dramático de conflicto, de ramas que se atraviesan como voluntades. Su repetición vistosa, también.

Dos condiciones juveniles —la belicosidad y la seriedad— resuelven el proceder poético de los uruguayos. La primera está en el personificado *Juan Moreira* de Podestá y en los matreros con divisa de José Trelles y en el ya inmortal compadrito trágico Florencio Sánchez y en las atropelladas de Ipuche y en el

¡A ver quién me lo niega!

con que sale a pelear por una metáfora suya, Silva Valdés. La segunda surge de comparar la cursilería cálida y franca de *Los parques abandonados* de Herrera y Reissig con la vergonzante y desconfiada cursilería, entorpecida de ironías que son prudencias, que está en *El libro fiel* de Lugones. El humorismo es esporádico en los uruguayos, como la vehemencia en nosotros. (Cualquier intensidad, hasta la intensidad de lo cursi, puede valer.)

Obligación final de mi prólogo es no dejar en blanco esta observación. Los argentinos vivimos en la haragana seguridad de ser de un gran país, de un país cuyo solo exceso territorial podría evidenciarnos, cuando no la prole de sus toros y la feracidad alimenticia de su llanura. Si la lluvia providencial y el gringo providencial no nos fallan, seremos la Villa Chicago de este planeta y aun su panadería. Los orientales, no. De ahí su claro que heroica voluntad de diferenciarse, su tesón de ser ellos, su alma buscadora y madrugadora. Si muchas veces, encima de buscadora fue encontradora, es ruin envidiarlos. El sol, por las mañanas, suele pasar por San Felipe de Montevideo antes que por aquí.

[*] *Antología de la moderna poesía uruguaya, 1900-1927*, seleccionada por Ildefonso Pereda Valdés, Buenos Aires, El Ateneo, 1927.

E. González Lanuza[195]

AQUELARRE,

Samet, 1928

La profesión de los soldados (conversó el doctor Samuel Johnson) tiene la dignidad del peligro. Estos cuentos de González Lanuza también la tienen. Están salvados por su sola intención, por lo grandioso del ademán que se vislumbra en ellos, y que lo desarreglado, incómodo y provisional de la ejecución no alcanza a diluir. Una continua voluntad de magia los rige; una aceptación de todas las invitaciones de la posibilidad, igual que en los sueños.

El prólogo es lo menos del libro. Se debate entre una tentativa de pensamiento y unas bravatas zurdas, sin decidirse en ningún sentido. *El pastor de paisajes*, el primer cuento, es ya otra cosa. La huelga general de la realidad, la sublevación del mundo externo, el disconformismo cósmico, se hallan historiados en él. La segunda imaginación, *El alba de Dios*, es el ensayo de realizar íntegramente la ardua palabra *eternidad*, no en la acepción usual de años adicionados, sino en la vertiginosa y teológica de la simultaneidad del ayer, del hoy, del después. La tercera, *La conjuración de los espejos*, no es para [ser] compendiada por mí; es para ser gustada en el texto, porque es la más satisfactoria de todas. La cuarta dice el tremendo alelamiento de un médium ante la genuina presencia (nunca sospechada por él) de un mundo fantástico; la quinta, intitulada *Final,* es una especie de fin del mundo por tedio, una desganada simplificación y disolución de la realidad. González Lanuza, en cuanto a su manera de escribir, es todavía un crédulo del lenguaje. Supone que todo lo decible es representable y cree inventar o expresar algo cuando redacta *Los resortes de las horas contenidas, saltaban de pronto,* o *Pero como en el cortejo de los reyes, siguió al heraldo un lento desfile de segundos enhiestos*.

Las debilidades, como ya escribí, son de ejecución. El plan, la concepción de sus narraciones, es cosa grande, y esa calidad de su alma es ya una suficiente virtud que se acrecentará con los días.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 10, marzo de 1928.

OSVALDO HORACIO DONDO

ESQUEMAS EN EL SILENCIO,

Samet, 1927

Este de Osvaldo Horacio Dondo es libro merecedor de atención, por tratarse de un primer libro y por la seriedad y el fervor que están animándolo. En general, su redacción parece estar *in signo Norae Langis*, aunque no me atrevo a asegurar que la haya leído y aunque la común atmósfera de esta época sea tal vez el único nexo. Más indudable, pero también más infrecuente, es el tono de Juan Ramón:

Y qué opacas las horas
en que el hastío cubre, viejo…

con el adjetivo al final, como añadidura o complemento o rectificación de lo ya expresado. Y estos dos versos, que juanramonizan tan bien:

¡Otra vez en tu isla, soledad,
entre el agua y el cielo de mi pena!

A veces la representación buscada por el autor es tan evanescente y dudosa que es difícil dictaminar si acierta o no a decírnosla. Por ejemplo:

La luna, con su luz, besa al silencio…

y

Oro pálido en la tarde
profundizada en silencio…
la plenitud de mi alma
parece luz encantada!
… Se purifica el silencio
en el oro de la tarde.

El mayor defecto de Dondo es su demasiada credulidad en la virtud de esas grandes palabras abstractas o vanidades del idioma: *alma*, *angustia*, *silencio*; su mayor virtud, la pureza y la altura de su ademán. Sean su ejecutoria estos versos:

Madre que estás en la muerte:
desde la orilla desolada de mi angustia
estoy pensando en el futuro encuentro
de mi alma clara con mi alma turbia.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 10, marzo de 1928.

NORAH LANGE[196]

VOZ DE LA VIDA,

Proa, 1927

Esta aparente narración o supuesta novela es, en verdad, el tercer libro de poesía de Norah Lange o una tercera parte del único largo poema que son todos los libros y todos los días de esta escritora. A los habituales símbolos de la quinta, de la estrella, de la puesta de sol, del *tú* indefinido, Norah Lange ha sumado en estas páginas el de dos varones que quieren, pero el único verdadero destino es el suyo propio, el constante de la poetisa. Por eso y por la buena exaltación de su tono, afirmo que el libro es un poema y no una novela. Novela es colaboración de destinos o contienda o actuación recíproca de ellos; poesía es la confesión de un solo destino y de su producción de esperanzas. La primacía de la pasión, la única y todopoderosa realidad de un fuerte querer, es el argumento sustancial de *Voz de la vida*; la fina sensación y descripción del paisaje, su comentario.

Alto, extático y solo, este libro es un merecimiento más, y no de los menores, de la siempre honrosa mano de Norah Lange.

* *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 10, marzo de 1928.

SOBRE PRONUNCIACIÓN ARGENTINA[197]

Señor don Tobías Bonesatti.

Señor colega: Con un placer en que hay gratitud, acabo de conocer sus observaciones de lector en la revista NOSOTROS y deseo responder a las que me atañen. Mi propósito es de conversación y amistad, no de controversia.

Son tres las observaciones que le merezco. Doy por justa la primera de ellas, la inconstancia en mi apocopación de las *des* finales, aunque entiendo que estamos todavía en la indecisión de ambas formas: vale decir que unas veces pronunciamos esa *de* final y otras no y que la eufonía general de la frase es la que decide. La segunda observación de usted, es esta que copio:

En la página 16 Borges escribe: "estendido"; en la 38, "explicable". Y luego, en otras "examen", "excelencia". ¿Por qué no "esamen", "eselencia"?

En "transcrita" hace síncopa y escribe: "trascrita". Luego, ¿por qué no en "observaciones"?

La solución es de casi escandalosa facilidad: escribo *estendido* y *esplicable* por pronunciarlo así, y *examen* y *excelencia* por esa misma todojustificadora razón.

No hay argentino culto que pronuncie la equis de *explicación* o que la silencie en *examen.* Tampoco "oservo" en mí la menor tendencia (esta vez le estoy haciendo el gusto a usted, señor Bonesatti) a escamotear la be de *observar*, y sí la costumbre de ignorar la ene de *transcribir*.

Ya estamos en la tercera objeción. Me interroga así: Y puesto a hacer concesiones al habla común, *¿por qué el señor Borges no escribe —respetando en un todo nuestra fonación— "crioyedá" en vez de "criolledá"?* Respondo que no disponiendo el alfabeto de un signo preciso para el sonido en que traducimos con imparcialidad la elle y la i griega, tanto da el empleo de una de esas dos letras aproximativas o de la otra. Los escritores gauchistas —señaladamente los orientales—, prefieren *yorar* a *llorar*: diablura de motivación misteriosa.

Sin otra conversación por ahora, lo saluda muy cordialmente su lector y leído

JORGE LUIS BORGES

Buenos Aires, abril del nuevecientos veintiocho

[*] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 22, Vol. 60, Nº 227, abril de 1928.

FRANCISCO ESPÍNOLA, HIJO

RAZA CIEGA,

Montevideo

Éste es un libro poderoso. A primera vista, el prólogo a que está sometido parece exorbitante, pero luego de experimentados sus nueve cuentos, entendemos que no lo es y que la gigantesca prosa en voz alta de Pedro Leandro Ipuche —tan encariñada con los sobresaltos proféticos y con las afirmaciones irreparables— tiene esta vez, casi enteramente, razón.

Estos de Francisco Espínola son cuentos gauchos. Mejor dicho, son cuentos de la general pasión humana en ambiente gaucho. En desacuerdo salvador con las habituales muestras insípidas del género criollo, la localización aquí es lo adjetivo y el yesquero, el mate y las quinchas son meros accidentes de lugar y nunca obsesiones. El autor es un poseído por destinos de hombre y no por objetos. Esa posesión es tiránica: la lectura, por más que se inicie con el desgano y la languidez, no dura mucho en ellas y nos impone su imaginada y dura verdad. El sacudón puede ser lindero de lágrimas: *El angelito*, *Visita de duelo* y *Todavía no*, son trances que no se me arrancarán del recuerdo. De *María del Carmen* —invento inescrupuloso en su horror y en la infancia física de su horror— espero merecer olvidarme.

Espínola está fuera de la tradición de felicidad de los cuentos criollos: por ejemplo, de los realizados por Hudson. Su campo es un infierno, y lo malo es que parece tener entera razón al concebirlo así.

* *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 11, abril de 1928.

BRANDÁN CARAFFA[198]

NUBES EN EL SILENCIO,

Buenos Aires, 1927

Este libro, afectivamente grandioso (a veces, solamente grandioso) ha sido preterido, desaparecido y anonadado por una ocurrencia tipográfica de su autor. Éste, afuer de poeta, quiso eliminar todo residuo prosaico de su volumen y suprimió la falsa carátula, el índice y aun la enumeración; abstenciones que indignaron de buena fé a quienes lo leyeron. Éstos, escandalizados al comprobar que el verso era el idioma natural y único de ese libro y que la primer página ya lo hablaba, no pudieron comprobar en él otra cosa. Se apearon de tan sedicioso volumen y solicitaron otros autores de mayor serenidad métrica y tipográfica.

Sin embargo, este de Brandan es gran libro. Lo es apesar de su tipografía disolvente, que despedaza los versos de catorce sílabas en indecibles o irrecitables grupos menores. Su grandeza es de trabajosa definición, aunque de eficacia rápida y alarmante. Son versos invasores los suyos. Ignoro si su carga esencial está en las metáforas o en el ritmo o en el oportuno ajuste de ambas actividades; sólo puedo afirmar que su actuación es conmovedora y que su entonación es parecida a la de los salmos, a la que registra los antiguos maravillamientos del hombre frente a la realidad. El asombro antiguo y la realidad de siempre y de hoy encaran en ellos.

Yo también, frente a *Nubes en el silencio*, he depuesto mis diminutas sabidurías de crítica y mis argucias; he ascendido a lector que ha recibido gusto de un libro y que procura sean numerosos los visitantes de esa felicidad.

[*] *Criterio*,[199] Buenos Aires, Año 1, Nº 5, 5 de abril de 1928.

UNA PIEZA DEL AÑO 52

La premeditación de esta página es relatar el plan de cierta imprudente comedia histórica, frangollada con ingenuidad en el año 1852, y agregarle algún comentario. No se trata, por cierto, de una curiosidad bibliográfica: la permanente hospitalidad de Ricardo Rojas la tiene alojada en uno de los cuadernos del "Instituto de literatura argentina", en su sección de documentos, tomo I, número 10. Su autor es Pedro Echagüe,[200] compañero en vida y en muerte del general Lavalle, y desterrado unitario en Bolivia; su título "Rosas y Urquiza en Palermo"; su argumento, el que procuraré compendiar.

La primera escena nos impone un "gabinete ricamente amueblado" en el agreste y cómodo quintón de Rosas, en Palermo de San Benito. Justina, señora secuestrada hace dos años de su marido por la pasión nada trapaciente del Restaurador, nos lee una carta enrevesadísima, que le es prometedora de libertad, y que concluye así: "dentro de una hora, el ambiente de las aguas del Plata refrescará más de inmediato vuestra frente; porque dentro de una hora estaréis ya en viaje hacia la persona del general Urquiza, a quien en la actualidad acompaña vuestro esposo. Marcháis elegida como órgano especial de los sentimientos del pueblo porteño". La joven señora, entusiasmada por este anónimo bondadoso, apenas tiene tiempo de improvisar unos cuarenta octosílabos alusivos. El tirano irrumpe en la escena, pero sólo para entablar una razonada controversia escolástica sobre el amor, de la que Justina sale vencedora. El dictador recurre a las amenazas, tema fortalecido inesperadamente por la aparición de un verdugo: que documenta con un par de cabezas recién aisladas, las posibilidades y hasta probabilidades mortales de su señor. La conversación con este ministro de la justicia nos ofrece una rima rara, primor de versificación de que esta comedia no es pródiga y que se escribe así:

VERDUGO:
Señor, los dos capturados
conducidos a Palermo…
ROSAS:
Y bien, acaba estafermo.
VERDUGO:
Han sido ya degollados.

Rosas concede una hora de plazo último a Justina y se va, tras las dos cabezas, motivando así un segundo monólogo. Lo interrumpe la venida de Chepa, "vieja ordinaria" —esta apreciación es del comediógrafo—, y de Beltrán, su joven marido por mandato primitivo del dictador. Una escena muy natural de reconvenciones se opera entre esos dos cónyuges desparejos y deriva a un monólogo, ya abierta y sediciosamente urquicista, del exasperado Beltrán, que remata así:

Caerás tirano! Y a tu "caída" el mundo
salud! al héroe vencedor dirá!
y el argentino pueblo, sin segundo
en gloria y libertad, cual fue será.

Se va y lo reemplaza una dilatada conversación imprevista entre el mismo Rosas, ya no perseguidor sino perseguido, y una tal Inés, antigua favorita suya hoy desposeída y que le demanda su venia para ingresar en un convento o para suicidarse. Abandonada en el menos cristiano de estos proyectos, saca el puñal: Rosas, escandalizado por la presencia de este artefacto, la precipita contra una cómoda. Un escribiente acude peligrosamente al barullo. Rosas, para aliviarse de este no invitado testigo, lo manda ejecutar a Santos Lugares incriminándolo de haber herido a Inés. A ésta la condena también a muerte, sentencia cuyo ejecutor será un médico, que será ejecutado más adelante para evitar posibles indiscreciones y así hasta lo infinito. Esta iniciada concatenación de homicidios da lugar a un tercer monólogo, esta vez del mismo Restaurador, del que traslado estos satisfechos renglones:

Ah, ah, ah, ah! A risa me provoca
del pobre mozo el singular destino
y el raro modo con que halló camino
a su muerte anhelada Inés la loca.

Después declama contra Urquiza y se va, no sin barajar las dos cabezas sueltas y reírse solo. Aparece Beltrán, que resulta ser el anónimo autor de la carta de salvación a Justina, y que la hace evadirse de Palermo con estas incrustaciones [sic] de preciso color local:

Junto al sauce que esculpido
tiene en su piel vuestro nombre,
os aguarda prevenido
un leal patriota escogido…
Confiad, señora, en este hombre.

Además, le entrega para Urquiza un pergamino con la adhesión “de los más dignos porteños”; documento seriamente comprometedor para sus firmantes, si llegaban a interceptarlo. Este inopinado incidente cívico acaba el primer acto.

El segundo es el revés conversado y dicharachero del anterior y nos restituye a Palermo, aligerado ya de su antigua temibilidad y menos atrayente por eso mismo. Empieza por un diálogo, algo desconcertante, por cierto, entre dos repatriados que se ponen a comentar las reuniones largo tiempo diferidas de los amantes y su desengaño eventual frente a las decrepitudes y deterioros de las novias que, por muchos años, los esperaron. Afirma uno de ellos:

Pues señor,
me explicaré: decir quiero
que aquel círculo hechicero
de ángeles bellos de amor,
cuyo atractivo y encantos
nuestra juventud primera
trastornaron de manera
que hicieran locos a tantos;
es un círculo a la fecha
ya inválido, amigo mío;
símil del yermo que frío
ni una triste flor cosecha.

Nos informan asimismo que Chepa —acusada de complicidad en la evasión de Justina—, ha sido muerta a palos por Rosas, y que su libertado marido, tras de portarse como un héroe en Caseros, está tristísimo, porque su novia entrerriana, Elvira, lo ha dejado por otro.

Siguen vagas escenas de reconocimiento entre vagas parejas, todas igualmente satisfechas y chabacanas.

Urquiza interrumpe esas amenidades con un discurso en décimas y hace reparticiones de dinero y de frases magnánimas. Condesciende a interesarse en Isabel, preguntando así:

Criatura peregrina!
¿Quién es?

CALISTO:
La que trae enfermo
a ese joven, general.
URQUIZA:
¡Ola! ¿Y ahora?
CALISTO:
No va mal
con el aire de Palermo…
Se casan…

Continúa el discreteo y resulta que la supuesta infidencia de la novia de Beltrán era sólo una broma, armada por el general, para rellenar de alguna manera este segundo acto.

La confusión se disipa: Beltrán y Elvira se casarán y su padrino será el mismo ilustre autor de la broma.

URQUIZA:
La hermosa Justina y yo
inventamos este chasco…
Pero ya pasó el chubasco.
JUSTINA:
Y otro sol os alumbró.

Urquiza, casamentero y cordial, se permite aquí un segundo discurso, sobre política nacional esta vez, y que celebra el sistema federal, aunque también pudiera servir para el unitario. Traslado esta elocuencia:

Y si hay tropiezos infiero
que al amalgama caerán…

Y de no se aumentarán…
Y bien puede un pueblo entero,
como un hombre caballero,
con el “caido” usar perdón.
¡Haya fusión!

Sin otras incidencias que lamentar, la comedia concluye entre los aplausos de las parejas, ya que no entre los más arduos del público.

Hasta aquí el drama insípido. Dos observaciones generales quiero agregarle. La primera es aplicable a cuantas dramatizaciones históricas he leído, salvo a las de Jorge Bernardo Shaw. Reside en que lo verdaderamente dramático de la historia —la tragicomedia de la política, los destinos apasionados por ella: las consecuencias remotas o imprevisibles de su actuación—, no es presentado nunca en esas que se apellidan piezas históricas. Su autor empieza por descreer fundamentalmente de toda dramaticidad en la historia. Se limita a rebajar los dramas verídicos de la ambición, de la convicción obradora, de la dedicación ciudadana, a lances de carácter amoroso o a tejemanejes domésticos. Así desfigurada, la historia no es más que un estorbo en las obras históricas. El autor (que en otras direcciones de su vivir puede muy bien no ser un iluso) debe simular, verbigracia: que el ascético don Juan Manuel era un calavera, que su régimen dictatorial de más de veinte años no era sino para la más desahogada satisfacción de apetencias ruines y que la significación de Caseros fue la facilitada felicidad de unos jóvenes y de unas niñas. En otros escritores menos remotos, lo histórico pretende manifestarse en el uso y abuso del malhadado color local. Éste, por ejemplo, suele radicar todo el “pathos” de la época rosista en el pregón cronométrico de los serenos y en el más denso porcentaje de gente de color. Echagüe, naturalmente, ignoraba el preciso color local de su época, sólo determinable por contraste con la ulterior, y por eso fue parco en mazamorreros, aguateros, colorados del Monte, alcaldes de barrio, negras de mantón, rastreadores y otras hoy imprescindibles comparsas. Nosotros asimismo, tan sabedores de lo característico de nuestro tiempo con relación a los años del centenario, ignoramos qué clase de color local será el nuestro para los que desde 1954 nos miren. Siempre es tarea del porvenir, lo característico.

La segunda se refiere a la posibilidad de un efectivo drama histórico de este país. Uno de los dos grandes interlocutores del seudo drama que acabamos de presenciar, me parece la figura de más íntima dramaticidad que nuestras historias registran, y no es don Juan Manuel. Éste, además de sernos incomprensible, parece mantener dentro de su misterio central una especie de terrible sencillez, que es lo contrario de las desgarradoras discordias de la tragedia. Su ámbito será de tragedia, no su individuo. La presunción deshumanizadora de la locura pesa sobre él; es decir, de la ajenación de lo inconcebible, de lo impenetrable a toda amistad. Urquiza, en cambio, es la casi perfecta realización de un destino trágico. La dualidad que parte su vida y que es visible siempre, es la notificación de lo trágico. Urquiza, tirano progresista de Entre Ríos y teniente de Rosas y disponedor de las matanzas en el potrero de Vences y en Pago Largo, es prefigurador de su todavía más contradictoria actuación de libertador federal y fusilador del coronel Chilavert, acusado precisamente de lo que allí menos podía escandalizar: de traición. Siempre la misma dualidad bifurca esa vida, siempre la contradicción de sus almas: la del caudillo que no dejó de ser hasta el fin, en su fuste, seguramente autoritario, de San José, y la del que supo aceptar la pueblada unitario federal o cuartelazo del 11 de septiembre. Urquiza no es el hombre genuino del criollismo rústico y montonero, como Artigas, como Ramírez, como Peñalosa, ni tampoco el hombre de la esperanza civil y de la atracción del futuro, como Sarmiento. Es, a la vez, las dos vocaciones: es la primera dedicándose a la obra de la segunda. Hasta la imagen de él que está viva —la anchura valerosa del rostro, el empaque de toro chúcaro, el cintillo mazorquero punzó alrededor del adefesio de la galera, el uniforme rumboso de general— nos ayuda a pensarlo así. Urquiza fue con todos los énfasis, aun con los de muerte y de acero, un gran caudillo, y su consecuencia fue la muerte del caudillismo. Vivir en obra diferente de su propia alma, negarse en los demás y en sí mismo, ¿hay mayor tragedia?

[*] *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de mayo de 1928.[201]

EL LADO DE LA MUERTE EN GÜIRALDES

Este infinito libro pequeño de siete composiciones, puede representar, para quienes no tuvimos el privilegio tremendo de ser espectadores y auditores de su postrimería, las palabras últimas de Ricardo. La muerte lo proclama y lo solemniza; es libro que parece pensado desde la muerte o en su inmediación y hospitalidad. Es más de la mitad del diálogo entre don Ricardo Güiraldes, caballero criollo, y Cristo Jesús. La parte del invisible interlocutor no es de silencio: es de misteriosa amistad, de beneficencias furtivas, de intimaciones más inconmovibles que el mundo. Por lejano que nos sea Cristo —ya veamos en él la indescifrable segunda persona de la Trinidad, la filial palabra de Dios, ya la humanización dolorosa y como arrepentida de Éste, ya el fantasma visual o inconsistente simulacro de humanidad que idearon los docetistas, ya el mejor de todos los hombres, según definición de Renán— el libro es conmovedor. El interlocutor humano de este discurso quiso olvidar, como corresponde a tan alta conversación, las circunstancias y accidentes de su vivir y ampliarse en general voz humana. No lo realizó, sin embargo, y esa no buscada entonación argentina de sus decires, es un patetismo individual puesto sobre el general de la obra y una venturosa novedad y enriquecimiento de nuestras posibilidades vernáculas. Sean ejemplo estos versos:

> *¡Qué habías de nacer en fecha alguna, Tú*
> *que eras nacido desde siempre!*
> *Habías venido a un cuerpo sufridor como*
> *el nuestro para estar más presente en*
> *sangre y en dolor*.

Considérese lo argentino de la dicción y lo impersonal del sujeto, y quién podrá dudar que Ricardo había alcanzado la única y no artesana perfección de todo escritor: la de emparejar su expresión con todo su ser.

Los versos cuya citación ha honrado mi página, pertenecen al primero de los poemas. El segundo dice con violencia el contraste que hay entre el descomunal nacimiento humano de Dios en una ciudad mercantil y el despreocupado trajín cotidiano de esa ciudad, fútil en su codicia.

> *La pequeña Jerusalem inquieta como un*
> *sarpullido y piojosa y mugrienta seguía*
> *tirada en sus* calles.

(Lo que me atreveré a desmentir es nuestro derecho de postular mera incredulidad y mundanidad entre los judíos: eternos inventores de la esperanza, hoy como ayer. Nosotros ni siquiera producimos falsos profetas.)

El tercero dice el pavor filial de los hombres y la obscura angustia simpática de las cosas, ante la ejecución de Dios en la cruz.

El cuarto es la autobiografía del desengaño varonil y de la esperanza cristiana, y en su renglón final está la poderosa presencia de la pampa y la de Güiraldes:

> *Que sobre mi soledad caiga una astilla de*
> *iluminación como sobre el campo un*
> *rayo de aurora noble!*

El quinto dice la *ajenidad* en que se nos deslíe el propio vivir, a vuelta de los años:

> *Me he perdido a mí mismo cuando más*
> *hondo me buscaba, como si a fuerza de*
> *vivir hubiese muerto*.

El sexto dice la vergüenza del hombre en participar de este mundo de imperfecciones y la humilladora solidaridad con cuantas miserias lo gastan, como si salieran de nuestro pecho:

> *El hombre sufre su vergüenza en mi carne*.
> *Las palabras de hostilidad y de daño me*
> *parecen dichas en complicidad conmigo*.

El salmo final proclama los escrúpulos del alma enamorada de Dios y que se siente vaso indigno de esa pasión y lengua indigna de nombrar el Nombre que adora:

> *Por mi boca tan chica se empequeñece*

tu amor por las cosas que están en ti sin disminuirte.
Tu palabra en mí se reduce, y yo de ti me agrando.

Pienso que los algunos versos ejemplares que he destacado, pueden bastar —según la fórmula valerosa de Hamlet— a darnos la certidumbre de un hombre. De un hombre en vocación y estudio de santidad. El hecho, encima de las otras importancias que guarda, es de importancia literaria también. Significa que las palabras declaradas por Ricardo en estos poemas, son algo más que las profesionales astucias y que los conspirados motivos de una fruición verbal. Son noticias reales de realidades. Esa precisión —¿necesitaré decirlo?— es rarísima. Cuando el beatificado Lulio dio con su desvergonzada máquina de pensar (artefacto cuya nombradía es imputable casi por entero a su nombre y que se basa en la combinación casual de palabras, por si de ese entrevero salen ideas) no hizo otra cosa que reincidir en el procedimiento habitual de la simulación literaria: dejar que las palabras mientan conceptos. Ricardo, nunca. Su decir *Dios* no es una intimación temeraria de poderío, de piedad o de infinitud; es la mención —directa como la de un poste o la del pampero— del supremo Ser. Su decir *muerte* no es un énfasis insubstancial, como en tantos otros: es el nombre de la mayor aventura y de la más universal inseguridad de nuestro destino. Así, este libro es noble delación de un carácter.

La patria —si nuestra observación y nuestra esperanza son, de hecho, proféticas— seguirá escuchando con ganas a *Don Segundo Sombra* y a cuanto se relacione con él. Ricardo, creador o historiador de esa inmortalidad sufrida y fornida, ocupará a los años también. Cuando esto se realice, cuando de la relectura venideramente consabida y ritual de *Don Segundo Sombra*, se dirija la piadosa atención a quien lo escribió y se lo indague en las demás reliquias de su vivir —en poemas, cuentos, epistolario— se recuperará esta siempre axiomática verdad que es hoy paradójica: El hombre puede ser más que la obra, el escritor que el libro. Se verá entonces que Ricardo Güiraldes, caballero porteño que pareció vivir en esa suerte de irrealidad que el hábito de la fortuna confiere, ejerció el duro propósito de ser un santo, y así lo comprendimos más de una vez los que con él convivimos, entre las ocurrencias, las salidas, los entusiasmos, que suelen ser verdaderos pudores de una conversación. Se realizará que no sólo a la grupa de Don Segundo, antepasado ecuestre, puede viajar a inmortalidad Ricardo Güiraldes. Se verá que Dios no es menos infinito que Su universo.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 13, junio de 1928.

ALBERTO HIDALGO[202]

DESCRIPCIÓN DEL CIELO,

Buenos Aires, 1928

No silenciaré que las inspiraciones tipográficas de Alberto Hidalgo, hombre inteligentísimo, no me mueven ni a veneración, ni a lástima, ni a chacota. El hecho de que las páginas de su libro se presenten plegadas y desmesuradamente se desdoblen, a imitación de las crecientes hojas de un atlas, es foráneo a la poesía y toca solamente a su transmisión. Prefiero interesarme en los versos, no en las incidencias de su vialidad o de su escritura.

Se diría que la sola premeditación visible de este escritor es la elaboración y combinación de frases inmortales. El procedimiento usado en este quehacer es el de variaciones. Es decir, el origen de las frases de Alberto Hidalgo no es casi nunca una representación o un afecto; es otra frase. El resultado puede ser asombroso, pero no lo es menos para el escritor que para el lector, y suele ser parejamente enigmático para entrambos. Sea, por ejemplo, esta línea de aire (ya que no de carácter) mágico y cuya grandiosidad quiero declarar:

Por eso yo y yo lloramos todavía

La formación de este misterioso verso patético está en los anteriores que copio:

Yo me puse a llorar sobre mí mismo
Y yo lloré también
Y yo y yo continuamos llorando todavía

Como se ve, la sugestión se engendró de la mera dualidad sintáctica, no representativa, de la expresión *Yo me puse a llorar sobre mí mismo.* La naturaleza exclusivamente verbal de estas invenciones de Hidalgo es denunciada también por la no justificada importancia que éste concede a los nombres de las cosas, al número de letras que las escriben, a su silabación, y a otras casualidades ortográficas o fonéticas. Así, cada letra de las que escriben la palabra *Lenin*, ha sido agraciada por él con una interpretación hipotética de su valor. He aquí ese trozo de cábala:

L *letra con el impulso de la ola*
e *angustia del oído atento a todo, etc*.

En otra composición, el número de sílabas de una palabra motiva esta ocurrencia simétrica:

Revolución, *palabra de cuatro flechas disparadas hacia los puntos cardinales*

Aquí las insignificantes cuatro sílabas de la palabra festejada por el autor, han provocado esa mención de los no menos insignificantes y convencionales cuatro puntos.

El procedimiento de las variaciones es de toda evidencia en estos dos versos, en que la armazón originaria ha perdurado junto a la penosa frase adventicia, motivada por ella:

El cielo al alcance de la mano o más bien de los puños…

Me hallé sentado sobre mi ociosidad *dando vuelta a las hojas de los libros* y de los pensamientos.

Otras, el resultado es de no prevista belleza, como en esta definición de Lenín.

Cooperativa general de esperanzas.

Ese continuado método de variantes que pienso haber visto en las ilógicas proposiciones de Alberto Hidalgo, es una habilidad retórica, no un defecto. Desechada por impracticable la posibilidad de ensayar *todas* las variaciones de cada frase y elegir después la mejor, resulta que la personalidad debe colaborar no poco en ese juego, menos llano de lo que a primera vista se cree, hasta para producir incongruencias. Que Hidalgo, hombre de inteligencia filosa, obtenga de él efectos patéticos o grandiosos o gustosamente enigmáticos, es cosa que ni pienso dudar.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 13, junio de 1928.

MARCOS LEIBOVICH

LA CARCAJADA DEL SOL,

Buenos Aires

Este aparente libro de versos de Marcos Leibovich no es, todavía, su primer libro: es el fárrago clandestino de borradores que preceden a un primer libro y que la cortesía o piedad de los cajones suele hospitalizar. Pertenece a la época prenatal de la conciencia poética y su verdadero signo no es uno: es menos uno. Corresponde al descubrimiento de la literatura: vale decir, al de la posibilidad de metáforas, epítetos, estribillos, rimas y epifonemas. Estas habilidades, claro es, no son expresivas de la presunta personalidad de su autor. Son ejercicios que han encantado su atención con tal insistencia, que ningún propósito expresivo se advierte en ellos. Por ejemplo, aquí el mero hecho de rimar, la distinguida situación de hallarse rimando, lo ha entretenido:

Del sol, que ya es sólo un dorado reflejo,
el río traga audaz el último beso
y en el alma, llena de dulce embeleso,
despunta un cielo azul como en un espejo.

A veces incurre en boberías, de las que no es culpable su sentimiento o su pensamiento, facultades que no han colaborado en la relación, sino su atolondrada novelería:

Es el momento y la hora
en que el sol empieza a espiar tras la sierra;
pasa tejiendo cantos la pastora
y parece iluminarse la tierra.

En resumen: este libro no quiere facilitarnos el menor informe sobre su autor.

* *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 13, junio de 1928.

CARLOS VEGA[203]

CAMPO, 1927

Carlos Vega, hombre de precaria ciencia verbal y de sentimiento frecuente de lo poético, ha realizado la hoy rarísima paradoja de producir un libro que incluye muchas composiciones buenas y ni un solo renglón memorable. El contraste, según acabo de insinuar, es de maravillar en esta época de autorización literaria y muchos no entenderán cómo siendo vulgares o invisibles los versos aislados, el poema alcance a ser bueno. Con ellos no quiero discutir; bástame el hecho empírico de mi aprobación general de estas composiciones y mi total ausencia de encanto frente a las expresiones discretas que las forman. En punto a líneas, apenas si ésta se ha familiarizado con mi memoria, después de leído y releído el volumen:

Un designio de hierro
se impacienta en las vías.

En punto a composiciones, entiendo que la de mayor posibilidad de perduración es la inicial de la primera sección del libro, la intitulada *Campo.* Transcribo este lugar esencial:

¡Veinte años! Al cabo,
los tres se dividen en tres la faena:
el viejito empuja un poco el arado
y los bueyes trazan la hendidura recta.
La picana, inútil, se ahuma en la choza,
—"ganas de astillarla cuando falte leña…"—
Se comprende, entonces, que no haya en la zona
ni viejo más calmo ni yunta más lenta.
Y es porque, en secreto, ya se tienen lástima.

La quinta de esa misma sección, *Esa gramilla simple*, es de ejecución menos inmediatamente eficaz que las anteriores, pero de más original intención, en su maravillamiento de lo monótono y ávido y extendido que es el vivir del pasto.

Pampa, la segunda sección, ha sido pensada en la campaña de Buenos Aires, pero su costumbre dialogística, su malhumorada nostalgia, su espesado color local y hasta su ortografía, me autorizan a clasificarla dentro de las más póstumas decadencias uruguayas de lo gauchesco. Aludo a la secta suburbana de *Paja brava.* Como se sabe, la entera dirección estética de esa secta reside en la suposición temeraria de que *Martín Fierro* no ha sido escrito aún y en la oportunidad de presentar parciales borradores chismosos de su héroe general, el Gaucho. Ya somos poseedores del arquetipo, ¿a qué las personas?

De *Íntimas* —la tercera sección— quiero destacar estos versos, que dicen este hermoso tema: la dubitación de la belleza de una persona querida, sin menoscabo de la pasión dirigida a ella:

No inquieras si eres bella y si me agradas.
Tú eres belleza desde mi cerebro;
algo, acaso, te quita mi ignorancia,
y algo mi fe te ha puesto.

Por su desigualdad, por su índole colectiva, por la heterogeneidad de acentos acumulados, no es posible ejercer un juicio de conjunto sobre este libro.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 14, julio de 1928.

MUERTES DE BUENOS AIRES

La Chacarita

Porque la entraña del cementerio del sur
fue saciada por la fiebre amarilla hasta decir basta;
porque los conventillos hondos del sur
mandaron muerte sobre la cara de Buenos Aires
y porque Buenos Aires no pudo mirar esa muerte,
a paladas te abrieron
en la punta perdida del oeste,
detrás de las tormentas de tierra
y del barrial pesado y primitivo que hizo a los cuarteadores.

Allí no había más que el mundo
y las costumbres de las estrellas sobre unas chacras,
y el tren salía de un galpón en Bermejo
con los olvidos de la muerte:
muertos de barba derrumbada y ojos en vela,
muertas de carne desalmada y sin magia.

Trapacerías de la muerte —sucia como el nacimiento del hombre—
siguen multiplicando tu subsuelo y así reclutas
tu conventillo de ánimas, tu montonera clandestina de huesos
que caen al fondo de tu noche enterrada
lo mismo que a la hondura de un mar,
hacia una muerte sin inmortalidad y sin honra.
Una dura vegetación de sobras en pena
hace fuerza contra tus paredones interminables
cuyo sentido es perdición,
y convencido de corruptibilidad el suburbio
apura su caliente vida a tus pies
en calles traspasadas por una llamarada baja de barro
o se aturde con desgano de bandoneones
o con balidos de cometas sonsas en carnaval.
(El fallo de destino más para siempre,
que dura en mí lo escuché esa noche en tu noche
cuando la guitarra bajo la mano del orillero
dijo lo mismo que las palabras, y ellas decían:

La muerte es vida vivida
la vida es muerte que viene.)

Mono del cementerio, la Quema
gesticula advenediza muerte a tus pies.
Gastamos y enfermamos la realidad: 210 carros
infaman las mañanas, llevando
a esa necrópolis de humo
las cotidianas cosas que hemos contagiado de muerte.

Cúpulas estrafalarias de madera y cruces en alto
se mueven —piezas negras de un ajedrez final— por tus calles
y su achacosa majestad va encubriendo
las vergüenzas de nuestras muertes.

En tu disciplinado recinto
la muerte es incolora, hueca, numérica;
se disminuye a fechas y nombres,
muertes de la palabra.

La noche piensa nunca;
un silbido —agresor de infinitud— cruza con su malevo.

Chacarita:
desaguadero de esta patria de Buenos Aires, cuesta final,
barrio que sobrevives a los otros, que sobremueres,
lazareto que estás en esta muerte no en la otra vida,
he oído tu palabra de caducidad y en ella no creo,
porque tu misma convicción de tragedia es acto de vida
y porque la persuasión de una sola rosa es más que tus mármoles.

La Recoleta

Aquí es pundonorosa la muerte,
aquí es la recatada muerte porteña,
la consanguínea de la duradera luz venturosa
del atrio del Socorro
y de la ceniza minuciosa de los braseros
y del fino dulce de leche de los cumpleaños
y de las dinastías hondas de patios.
Se acuerdan bien con ella
esas viejas dulzuras y también los viejos rigores.

Tu frente es el pórtico valeroso
y la generosidad de ciego del árbol
y la dicción de pájaros que nombran, sin saberla, a la muerte
y el redoble endiosador de pechos, de los tambores
en los entierros militares;
tu espalda, los tácitos conventillos del norte
y el paredón de las ejecuciones rosistas.

Crece en disolución bajo los sufragios de mármol
la nación irrepresentable de muertos
que fueron deshumanizándose en tu tiniebla
desde que María de los Dolores Maciel, niña del Uruguay
—simiente de tu jardín para el cielo—
se durmió, tan poca cosa, en tu descampado.

Pero yo me quiero demorar en el pensamiento
de las livianas flores que son tu comentario piadoso
—suelo amarillo bajo las acacias de tu costado,
flores izadas a conmemoración en tus mausoleos—
y en el porqué de su vivir gracioso y dormido
junto a las terribles reliquias de los que amamos.

Dije el problema y diré también su palabra:
Siempre las flores vigilaron la muerte,
porque siempre los hombres incomprensiblemente supimos
que su existir dormido y gracioso
es el que mejor puede acompañar a los que murieron
sin ofenderlos con soberbia de vida,
sin ser más vida que ellos.

[*] *Criterio*, Buenos Aires, Año 1, Nº 21, 26 de julio de 1928.
Y además en:
Cuaderno San Martín, 1929, con variantes.

DE J. L. BORGES A JUAN PABLO ECHAGÜE

Nuestro distinguido colaborador Jorge Luis Borges publicó hace algún tiempo en “La Prensa” un artículo sobre una obra de Pedro Echagüe,[204] que tuvo la virtud de provocar una violenta carta de Juan Pablo Echagüe, publicada en “El Diario”. Borges nos pide ahora la publicación de la siguiente respuesta:

Señor Juan Pablo Echagüe:

Manos comedidas no dejaron de mandarme una hoja en que se publica cierta contestación o catástrofe, movilizada por Vd. contra mi sosiego, y cuyo motivo inopinado es un artículo mío de *La Prensa*, intitulado *Una pieza del año 52*. Ese artículo era, esencialmente, un examen de las respectivas virtudes trágicas o tragedizables de Urquiza y de Rosas, y la reseñada pieza no era más que su preparativo. A vuelta de correo, arreció sobre mí su prosa incivil, acusándome de varios improbables delitos que paso a descifrar y a negar.

Se inicia Vd., censurándome sofísticamente una censura sofística de la obra de su padre. No hay tal. Yo me limité a resumir el argumento general de la pieza y si el efecto producido pareció cómico, ello se debe a las citas facsimilares que lo ilustraron. El texto paternal, señor Don Juan Pablo, fue el alacrán del día, y bien lo sabe Vd. cuya alegación guarda la más justificada reserva sobre las milongas de que se trata, tan en contraposición a mi nota que las recuerda siempre y que piadosamente ha querido contribuir a la revelación de la obra de ese *trabajador oscuro y piedra soterrada del cimiento*, como lo llama Rojas, que es *uno de los talentos y caracteres más puros de mi generación*, como lo llama Vd. De José Chirapozu, *sapiente y honrado crítico de San Juan sobre el cual acaba de cerrarse el sepulcro* y de Ismael Moya, *joven doctor en letras y recién egresado de la Facultad*, a quienes enrola Vd. en su malhumor, sin respetar la muerte del uno ni el flamante doctorado del otro, lamento no tener a mano, para ser adoctrinado por ellos, juicios igualmente entusiastas.

Escribe Vd.: *Yo he mostrado que hay mala fe. Mala fe desdoblada en rencor, cuyos inconfesables motivos he de develar después.* Aquí, ya somos huéspedes del misterio. ¿Qué rencor pudo merecerme Don Pedro Echagüe, varón contemporáneo de la tiranía? ¿O Juan Pablo Echagüe, de cuya labor no he practicado sino ese colérico espécimen ulterior de julio de 1928? Además, reconozco mi famosa inferioridad en achaque de obras: yo he cometido cinco libros que Vd. conoce; Vd. uno que no llegó a conocerme; son cuatro libros de ventaja que Vd. me saca. Lástima, también, que sean *inconfesables* los motivos que su acusación me discierne; de no, yo le pediría que me los confesara y que se le animara a la develación prometida. La reemplaza la foja de servicios de Pedro Echagüe, *compañero en vida y en muerte del general Lavalle, y desterrado unitario en Bolivia*, según abrevié yo en la sosegada página que motivó su desaforada respuesta; *proscripto menor; piedra humilde tan necesaria como la firme columna y la torre esbelta que resplandecen en la luz*, según el invocado Rojas. No disimularé que la tal foja de servicios consigue emocionarme (sin duda por compartida tradición unitaria de mis mayores) pero la juzgo forastera al asunto. Si un historiador denigrara la eminente proscripción de su padre, en razón de las comedias perpetradas por su desterrada pluma ¿qué no diría Vd.?

En cuanto al título de *cantor de los almacenes rosados* que me discierne, le digo que a mucha honra y que no deseo otro más porteño y mejor.

Arribo al párrafo final de su displicencia: *Ninguno de ellos hubiera tampoco esperado cautelosamente a que los capaces de defender del ultraje una memoria veneranda, se encontrasen a 15.000 kilómetros de distancia, para pretender menoscabarla*. (Es claro: el hombre tiene que justificar el chambergo.) Quiero contestarle dos cosas. Primero, ni he esperado nada ni soy un estudioso de los paseos, destierros y giras de turismo de personas que no conozco; segundo, da la rara, rarísima, casualidad de que los quince mil kilómetros abusados por mi denunciada pluma para suscitar una coalición de silbidos contra su persona o contra su padre (a tal incertidumbre me obliga su acusación misteriosa) son los mismos que para atacarme de cerca, ha conchabado Vd.

No digo más; no quiero incidir en su procedimiento de bravatas antípodas. Le propongo la mediación de estos versos que los dos conocemos:

Y bien puede un pueblo entero,
como un hombre caballero,
con el “caido” usar perdón.
¡Haya fusión!

Lo saluda

JORGE LUIS BORGES

[*] *Criterio*, Buenos Aires, Año 1, Nº 25, 25 de agosto de 1928.

RAFAEL JIJENA SÁNCHEZ[205]

ACHALAY,

Buenos Aires, 1928, Samet

Achalay —esa aparente onomatopeya del estornudo— es interjección quichua que expresa la satisfacción producida por un rico gusto o por un rico olor: la sorprendida percepción de un agrado y el desmoronarse en él. Esa interjección ha sido alistada por Jijena para título de sus poesías, pero sólo dos de ellas son de gustadora aprobación y de parabienes; las otras, de resignación o quejumbre.

Este libro es de valorización difícil. El autor no es su protagonista directo: el autor se generaliza en voz de los indios serranos de Catamarca y maneja un español tropezado en quichua, tan salpicado de tiniebla calchaquí en algunas estrofas como de honestidad de intención. (Suerte que un vocabulario especial, apostado previsoramente al fin de la obra, nos presta los primeros auxilios.) En este punto —si le permiten opinar a un mero porteño, sin voz ni voto en achaque de diaguitas o coyas— quiero señalar que los genuinos romances y coplas de Catamarca, los registrados en el mal llamado *Cancionero popular rioplatense* de Jorge Furt y, con dedicación especial, en los *Antiguos cantos populares argentinos* de Juan Alfonso Carrizo, no *calchaquizan nunca.* En los mismos casos aislados de mestizaje, recogidos en Santiago del Estero por Rojas, la hibridación no se manifiesta mediante una discontinua interpolación de nombres substantivos indígenas en la frase española —método artificial de quien ignora el quichua y quiere aprovechar las hermosas palabras que ha conseguido de él—, sino en la alternación de frases enteras, una en quichua, otra en castellano. Es caso parecido al que tuve ocasión de señalar en la escritura "arrabalera" de ciertos periódicos: los hombres de las orillas versifican en lenguaje corriente; los cultos, en trance de fingirse orilleros, en denso y deliberado lunfardo. Dejo, sin resolver, la cuestión de la autenticidad idiomática de estos versos y paso a la de su facultad de emoción. La creo indiscutible. Citar íntegra la "Canción de amor calchaquí" —tan justicieramente divulgada, por lo demás —, rebosaría los obligatorios límites de esta nota, pero sería la más convincente alabanza. Básteme citar, pues, estos decires de la madre a su niño, tan decidores del misterio y del orgullo (orgullo de cumplir con abnegación cosas incomprensibles de altas) de la maternidad:

A fuerza'i sobarte
t'hi d'ir estirando;
io no sé hasta dónde,
io no sé hasta cuándo.

Pero sé que tengo
una juerza honda,
mesmito qu'él tigre,
mesmito qu'él zonda.

Y éstos del valeroso amor varonil:

Pero siempre y siempre,
en mala o en güena,
el arrope'i chañar de tus besos
y el rodeo de mis brazos abiertos!

* *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 16, septiembre de 1928.[206]

PÁGINA RELATIVA A FIGARI

Leída con motivo de la inauguración de la exposición de cuadros de Pedro Figari realizada en el Convivio de los Cursos de Cultura Católica

Amigos: Cuando la temeraria hospitalidad del doctor Dell'Oro[207] me convidó a molestar esta suficiente demostración de la obra de Figari con un comentario verbal, mi primer movimiento fue de gratitud, mi segundo de aceptación, mi tercero de fuga. Consideré lo intruso de mi voz en materia pictórica, fui visitado de temores que creí razonables. Reflexioné después que la casi inmejorable ignorancia de la pintura que todos me conocen, versa íntegramente sobre la técnica, y eso me recordó la única técnica de que poseo algunas noticias: la literaria. Me consta, como escritor que soy, que esa encarecida disciplina —asombro de metáforas, fingimiento de seguridad en lo intelectual por el empleo de fórmulas precisas, contacto de palabras diversas, puntuación ocasional de ternuras— es un asequible repertorio de habilidades, de fácil adquisición a plazos y uso agradable, pero indigno de una reverencia mayor. De ese carácter meramente habilidoso de la literatura, nadie suele mucho dudar. Su prueba está en el acento denigrativo de la palabra retórica; su dilucidación – en el hecho de que siendo literatos todos los hombres – pues argumentar o conmover o narrar no son menos literatura que escribir y suelen producirse mejor – saben lo tratable que es y lo desacertado de imputar difíciles méritos a los versados en ella. Esa presentida insustancialidad de una de las artes – y de la más practicada, vale decir de la de mayores oportunidades de complejidad – abona la presunción de que no son de mayor misterio las otras y de que las "retóricas" de la plástica, de la música y de la pintura, son tan subalternas como ella. Por eso, creo que mi famosa ignorancia no me descapacita.

He mirado con frecuente amor esas telas. Yo quisiera preciarme aquí (orgullo mínimo) de no incidir en las dos tentaciones de ociosidad que están merodeándome. Una es descubrir esas telas: vale decir, disipar realidades visuales en palabras meramente aproximativas, operación no menos improcedente que su recíproca de incorporar figuras a un texto, y casi tan arriesgada en su traslación como lo sería la versión en música de un perfume. Otra es postular en la obra, lo que solamente es propio de la temática. Admitir, por ejemplo, que cualquier representación de niñas es delicada y de limoneros es agria y de espadas hiere. Yo intentaré, ignoro si con favorable fortuna, optar por equivocaciones distintas.

Figari, pinta la memoria argentina. Digo "argentina" y esa designación no es un olvido anexionista del Uruguay, sino una irreprochable mención del Río de la Plata que, a diferencia del metafórico de la muerte, conoce dos orillas: tan argentina la una como la otra, tan preferidas por mi esperanza las dos. Memoria es implicación de pasado. Yo afirmo —sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja— que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión, debemos reconocer que donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de este inconsecuente lado del mundo. La conquista y la colonización de estos reinos —cuatro fortines temerosos de barro prendidos en la costa, y vigilados por el pendiente horizonte, arco disparador de malones— fueron de tan efímera operación que un abuelo mío, en 1872, pudo comandar la última batalla de importancia contra los indios, realizando, después de la mitad del siglo diecinueve, obra conquistadora del dieciséis. Sin embargo ¿a qué traer destinos ya muertos? Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada, a la sombra de torres cientos de veces más antiguas que las higueras, y sí en Pampa y Triunvirato: insípido lugar de tejas anglizantes ahora, de hornos humosos de ladrillos hace tres años, de potreros caóticos hace cinco. El tiempo —emoción europea de hombres numerosos de días, y como su vindicación y corona— es de más impudente circulación en estas repúblicas. Los jóvenes, a su pesar lo sienten. Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él.

Hablé de la memoria argentina y siento que una suerte de pudor defiende ese tema y que abundar en él es traición. Porque en esta casa de América, amigos míos, los hombres de las naciones del mundo se han conjurado para desaparecer en el hombre nuevo, que no es ninguno de nosotros aún y que predecimos argentino, para irnos acercando así a la esperanza. Es una conjuración de estilo no usado: pródiga aventura de estirpes, no para perdurar sino para que las ignoren al fin: sangres que buscan noche. El criollo es de los conjurados. El criollo que formó la entera nación, ha preferido ser uno de muchos, ahora. Para que honras mayores sean en esta tierra, tiene que olvidar honras. Su recuerdo es casi un remordimiento, un reproche de cosas abandonadas sin la intercesión del adiós. Es recuerdo que se recata, pues el destino criollo así lo requiere, para la cortesía y perfección de su sacrificio. Figari es la tentación pura de ese recuerdo.

Esas inmemorialidades criollas —el mate compartido de la amistad, la caoba que en perenne hoguera de frescura parece arder, el ombú de triple devoción de dar sombra, de ser reconocido de lejos y de ser pastor de los pájaros, la delicada puerta cancel de hierro, el patio que es ocasión de serenidad, rosa para los días, el malón de aire del viento sur que deja una flor de cardo en el zaguán— son reliquias familiares ahora. Son cosas del recuerdo, aunque duren, y ya sabemos que la manera del recuerdo es la lírica. La obra de Figari es la

lírica.

La misma brevedad de sus telas condice con el afecto familiar que las ha dictado: no sólo en el idioma tiene connotación de cariño el diminutivo. Ésa también, puede ser la íntima razón de su gracia: es uno de los riesgos generosos de la pasión el bromear con su objeto, y es modestia de criollo recatar en burla el sentir. La publicidad de la épica y de la oratoria nunca nos encontró; siempre la versión lírica pudo más. Ningún pintor como Figari para ella. Su labor —salvamento de delicados instantes, recuperación de fiestas antiguas, tan felices que hasta su pintada felicidad basta para rescatar el pesar de que ya no sean— prefiere los colores dichosos. Es enteramente de noticias confidenciales, de magias, de diabluras. Sus protagonistas —el unitario afantasmado por la zozobra, el notorio chaleco punzó del buen federal, el negro que se esconde en la zafaduría, en el coraje y en el bochinche como para que no miren que es negro, el "compadre deshecho", relampagueado en líneas quebradas, el paredón sin revocar, el campo, la luna— viven como en los sueños, sobreviven como en la música de ese ayer. La más humilde de esas ventanitas al campo es un acontecimiento más nuestro que las hectáreas (ya incalculables) de tela colonizadas por la vanidosa retórica de Quirós. Sólo las tiernas y minuciosas noticias de Carlos Enrique Pellegrini pueden equipararsele.

Esto es lo que yo quería decir. Purifiquen los circundantes colores, este prefacio inútil. Alégrense los ojos ahora y séales una dicha el mirar. Yo pido un silencioso aplauso de fervor para Pedro Figari, presente en méritos de luz.

* *Criterio*, Buenos Aires, Año 1, Nº 30, 27 de septiembre de 1928.
Y además en:
Figari, Ediciones Alfa, Buenos Aires, 1930, como prólogo, con variantes.

LA INÚTIL DISCUSIÓN DE BOEDO Y FLORIDA[208]

La disputación de Boedo y Florida fue motivo de sorna para los más, de traviesa o malhumorada belicosidad para los empeñados en ella, y de tranquila consideración póstuma para alguno, que esta vez soy yo. Rememoro el caso. Básteme señalar, en socorro del olvidadizo o desentendido lector, que allá por los inverosímiles días de la nueva sensibilidad guerrearon dos facciones literarias en Buenos Aires, y que la primera se dijo ser de Boedo y que a la segunda le dijeron ser de Florida. Paso sobre algún accidente, por ejemplo, sobre el arriba mencionado, de que los de Florida debieron esa cortesana designación a una habilidad de sus adversarios, que les consiguieron, así, toda la disponible malquerencia demagógica de los mirones, y busco lo esencial. El dilema, como se entenderá, no es ficticio, y puede rebasar los círculos angostísimos que lo plantearon. La expresión argentina es una verdad no dudable —no sé si todavía de nuestro querer o ya de lo real—, y es lícito inquirir si Boedo o Florida, si lo popular o lo educado, han sido más fundamentales en ella. Así considerado, el tema es de tan evidente significación, que no precisaré disculparme más de encararlo, sino de no atribuirle densos volúmenes.

Empiezo por la discusión de los símbolos. Sospecho que fueron elegidos sin mayor conciencia y que se atendió más bien a un contraste grueso y de todos visible que a una precisa y delicada figuración de ambas maneras de arte. Florida, calle del desocupado paseo y de los saludos, no parece tener vocación de símbolo de una actividad literaria. Es calle para el "vacuus viator" de Juvenal, vacuo no tanto de moneda nacional como de zozobras, según la buena voluntad y la buena latinidad lo requieren. Es calle de contemplación y de tránsito, no de realización. Además, la sola contribución de esa rambla al arte argentino, es de carácter desconcertantemente boedista. Aludo a las populosas representaciones de Juan Moreyra en la temporada 18901891, en el Jardín Florida, casi enfrente de la casa de Paraguay, donde serían propuestos, treinta cargados años después, los borradores de otro ya más antiguo y más sufrido destino gaucho: el de Don Segundo. Esos percances de la distinción de Florida no son accidentales, según espero demostrarlo después. Boedo, como adverso símbolo de suburbio, es todavía menos afortunado. Boedo y San Juan, con su crasa conversión al ideal burgués, con la espesa guarangada de sus atestadas confiterías, con la iluminación lucrativa de sus avisos, con la soberbia de sus casas de departamentos, no es seguramente el suburbio. Menos quiero avenirme a pensar que sea la realizada aspiración de Almagro o de San Cristóbal; las finas calles de barrio que son interrumpidas por Boedo no pueden entenderla o desearla: son ya perfectas en su género de felicidad sin escándalo, de modestia valiente. Triunvirato misma, que es una suerte de repetición de Boedo y que abunda en un parejo afán mercantil, me parece menos arrepentida de suburbio. Triunvirato —pese al cinematógrafo noticioso y a las efusiones desagradables, aunque para mí sobrenaturales, de la radiotelefonía— cuida todavía sus glorietas de payadores, y la guitarra es sentenciosa en esas glorietas. (Es que Triunvirato se lleva mejor con Villa Crespo que Boedo con Almagro.) Pero el más adecuado símbolo de suburbio sería alguna calle predestinada a subalternidad y a distancia, alguna calle con mirada de pampa y tapiales claros, no el centro de un distrito. Sin embargo, la ascendencia o justificación de los símbolos es lo de menos: lo importante es su aceptación. Aceptemos, pues, esta simbología ocasional de Florida y Boedo, entendiendo por ésta los elementos plebeyos o, con mayor cortesía, los populares, y por aquélla los cultos. (Obsérvese, lateralmente, a la materia general de esta discusión, que al establecerse el caso dilemático de "civilización o barbarie", el criollismo era el encargado de la barbarie. Ahora, en esta mínima escaramuza actual de Boedo y Florida, el criollismo está con los de Florida, y la civilización, el entrevero inmigratorio, con los de Boedo.)

Ya nos encara la interrogación esencial. La defino por los dos convencionales términos que sabemos, y la planteo así: "¿Cuál ha sido más beneficiosa al arte argentino: Boedo o Florida?". Miremos la cuestión, pero miremos también las dos contradictorias falacias que en ella nos acechan. La primera está en la connotación erudita de la palabra "arte", superstición que nos invita a conceder categoría de arte a un soneto malo, pero a negársela a una bien versificada milonga; la segunda está en la connotación popular de las palabras "nacional" o "argentino", prejuicio que nos hace postular argentinidad en las efusiones italianas de los tangos, pero no en el estoicismo argentino de un poema de Enrique Banchs.

El criterio que rige estas equivocadas valoraciones es el de diferencia con lo general, europeo; vale decir, es de índole artificiosa. Estas falacias antitéticas no se anulan, pues el poseído por una de las dos queda inhabilitado para percibir la contraria. Yo propondría una diversa valoración, ciertamente nada infalible o novedosa, pero que puede sernos auxiliar esta vez, visto que en todas las demás nos servimos de ella. Hablo de la valoración hedónica o emotiva: la que declara nuestra y estética a toda manifestación producida en esta República que sepa emocionarnos. Consideremos esa lisonjera suposición: la literatura argentina; no el examen de materiales para su historia, allegado convenientemente por Rojas en ocho volúmenes más extensos que la totalidad de esa misma literatura, sino el rimero de páginas que se salvan. Acuden en seguida, en orden sumariamente cronológico: "El matadero", de Esteban Echeverría; el "Facundo", de Sarmiento; el "Fausto", de

Estanislao del Campo; el “Martín Fierro”, de Hernández; los varios “Santos Vega”; buena parte de las páginas de Mansilla; otras de Ramos Mejía en su tan precisamente novelesco estudio de Rosas; “Don Segundo Sombra”; Carriego. Estoy seguro que deben añadirse otros nombres a los que este repentizado censo de gustos acaba de proponer, pero creo también que ninguno de los recordados en él puede ser omitido.

Boedo o Florida: estamos en el corazón de ese misterio. La primera observación evidente que a todos nos es deparado inventar aquí, es lo vernáculo o popular o hasta plebeyo de los temas tratados. La antigua pampa, con su felicidad pastoril o con su horizonte de montoneras y de malones, la pampa gringa de hoy, el suburbio matero y cuchillero de antes y el laborioso actual, integran la consabida temática de nuestro arte. Esa comprobación parece autorizarnos a decidir por Boedo, pero una segunda (no menos obligatoria de fácil) se interpone para prohibírnoslo. También los escritores deben contar. Aquí la paradoja es notoria. Ni un solo gaucho ha colaborado en nuestra literatura “gauchesca”, desde el coronel Hilario Ascasubi hasta Ricardo Güiraldes, sin olvidarnos del no menor entre ellos Del Campo, oficial mayor del ministerio de Gobierno, que inspiró a la prosa punitiva de Paul Groussac ese despreocupado sarcasmo sobre el “payador de bufete” y aquel otro sobre “los muchos expedientes en verso de cualquier metro y jaez que tenía despachado”. Genealogía igualmente honesta es la de nuestra literatura del suburbio. Esteban Echeverría, imaginador o descubridor de las charras escenas de “El matadero”, fue lo que el dialecto de ahora llama un “muchacho bien”, y el contemporáneo suyo “un hijo del Alto”. Fue un aficionado o turista de las orillas, y así Juan María Gutiérrez lo recordaba, frecuentador de las jaranas del Sur, escondida la guitarra insolente de los cielitos bajo la seriedad de la capa. Don Francisco Sicardi, en cuyo intratable y poseído y casi infinito “Libro extraño” están escritos el ensanchamiento despedazado de Buenos Aires, el escamoteo de la pampa y la humana sustitución del cinc y el ladrillo al barro del Oeste, fue también un visitador de esas regiones, llevado a ellas por su ejercicio de médico. Carriego —nieto del doctor Evaristo Federico Carriego, del polemista— vivió en el arrabal, sin ser de él.

Considerados estos datos, que sería llanísimo prodigar y que no son casualidades biográficas, es fácil incidir en esta conclusión: “Boedo mirado por Florida es arte argentino”. Es resumen o generalización de hechos irrefutables, pero ninguna razón me autoriza a considerarlo profético. Las precelencias de la educada observación y de la lectura, pueden ser aventajadas —y lo serán— por la genial pedagogía de la pasión y de la dolorosa experiencia. Entonces, ¿qué dictamen derivar de esta perplejidad en pocos renglones (aunque demasiados) que he ido registrando? Yo insinuaría éste: La formación de las obras de arte es imprevisible; oro y pobreza pueden colaborar en su formación. Es fallo de ignorancia y de espera, ya lo sé; pero una conversada ignorancia no es menos amistosa que una recibida verdad. Éste es otro lugar común, desde Lessing.

[*] *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1928.

A FRANCISCO LÓPEZ MERINO

Si te cubriste, por deliberada mano, de muerte,
si tu voluntad fue rehusar todas las mañanas del mundo,
es en vano que palabras rechazadas te soliciten,
predestinadas a imposibilidad y a derrota.

Sólo nos queda entonces
decir el deshonor de las rosas que no supieron demorarte,
el oprobio del día que te permitió el balazo y el fin.

Pero hay ternuras que por ninguna muerte son menos
—las íntimas, indescifrables noticias que nos cuenta la música,
la patria que condesciende a higuera y a patio,
la ardiente gravitación del amor que justifica el alma—
los cargados minutos
por los que se salva el honor de la realidad.

Pienso en ellos, y pienso también, amigo escondido,
que tal vez a imagen de la predilección, obramos la muerte,
que la supiste de campanas, niña y graciosa,
hermana de tu aplicada letra de colegial,
y que hubieras querido distraerte en ella como en un sueño
en el que hay olvido del mundo, pero amistoso,
en donde es bendecidor todo el olvido.

Si esto es verdad y si cuando el tiempo nos deja,
nos queda un sedimento de eternidad, un gusto del mundo,
entonces es ligera tu muerte,
como los versos en que siempre estás esperándonos,
entonces no profanarán tu tiniebla
estas amistades que invocan.

[*] *La Vida Literaria*, Buenos Aires, Año 1, Nº 3, octubre, 1928.
Y además en:
Cuaderno San Martín, 1929, con variantes.
Francisco López Merino, *Obra completa*, Buenos Aires, Placente y Dupuy, 1931.

MONTIEL BALLESTEROS

MONTEVIDEO Y SU CERRO,

Montevideo, 1928

Las metáforas se vuelven palabras. Yo ignoro si el todavía misterioso lenguaje es una convención, pero es de fácil observación que propende a serlo y que los lugares comunes de ahora son el resto insípido de las audacias expresivas de ayer. Admitida ya una expresión, su felicidad o inadecuación primordiales no nos importan: se ha condensado en palabra, es decir, en símbolo de curso legal que todos aceptan y cuya inspección es inútil. Leer, verbigracia, *blanca como la nieve*, es ocupación descansada, porque la intención elogiosa —la primordial— se sobre (o sub) entiende, y no preciso ni figurarme la nieve, que en estas no glaciales repúblicas, tampoco ha sido vista por el escritor que para encarecimiento de la blancura, suele invisiblemente decirla. En cambio, el posible futuro lugar común *blanco como el hastío* no se ha adensado todavía en palabra: es una impertinencia que me distrae, una propuesta conexión de representaciones disímiles que debo examinar y que con toda probabilidad no funciona. Por eso, es más incomoda la equivocación novel que la antigua.

Ambos lenguajes —el de los ya invisibles lugares comunes de ayer y el de los demasiado visibles de mañana — conviven despreocupadamente en este libro de Montiel Ballesteros. Mejor dicho: el segundo ha sido superpuesto al usual. Dos lenguajes valen dos almas. Me gusta más la antigua: creo que es la auténtica de Montiel. Sus conatos de alucinación —*18 & Andes*, *Aventura con siete mujeres y un general*— son de tropezada lectura. Inversamente, hay cuentos que son cuentos y que logran rescatar, anulándola, la insignificancia trabajosa de los demás. Pienso en *Panchito Cortabarría*, en *La obra.* Yo prometo, en señal de paz y perdón, acordarme de este último, cada vez que el nombre de Montiel Ballesteros sea mencionado. Es la relación de un fracaso, de un fracaso propio evidenciado a quienes estaban padeciéndolo sin saberlo, en otra persona y que se sienten confesados en él. Es de invención hermosa.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 18, noviembre de 1928.

JENARO ESTRADA

CRUCERO,

Editorial Cultura, México, 1928

No el decente lugar común cotidiano, sino el lugar común desmentido, falseado y tergiversado, pero latente al fin y continuo, es la misteriosa substancia de este volumen, del que sólo hubiéramos querido estampar agrados y plácemes. Son evidentes la emotividad y el talento de su escritor, así como su buen gobierno verbal. Sin embargo, la sospecha de que su obra parte de la trivialidad —quiero decir, parte de las ya maquinales costumbres de la retórica— nos incomoda la lectura desde el principio y se agranda de corroboraciones frecuentes. *Gota que no cae la estrella / que quieren sorber mis ojos,* dice Jenaro Estrada, bajo el influjo de la comparación romántica de la lágrima. Pero este ejemplo no es de los que yo quisiera apuntar, sino aquellos otros en que el lugar común es más imperceptible y más fino, esto es decir más íntimo. Así, en la composición que se llama *Tedio*, destinada a deplorar la vana circulación de los días, el autor incide —fatalmente— en la subalterna mención de relojes y calendarios. Así los versos *Perfume de violeta / anuncia la hora de la estilográfica* y *a la culebra de robe verde Patou* y *En el leve temblor de su delicia /consumir la pastilla de los éxtasis*, están regidos por una mecánica del contraste que no puedo no calificar de retórica.

¿Tiene derecho a ser tan exigente la crítica? Pienso que sí, tratándose de un libro como éste, de tan absoluta intención. Mi comprobación, además, se limita a reconocer el erudito origen de esta poesía, muy saludadora de lo pasado. ¿No es derivada (y digna) de Ramón López Velarde esta estrofa, con ser muy de tierra adentro su manantial y muy de mar afuera su ímpetu?

He de volver al mar como soldado
ungido en las acuáticas milicias,
a defender sus fabulosos fueros,
a ganarme la boina marinera
en el hondo pavor de los naufragios
o el pilotaje de los derroteros.

La sigue esta otra, que quiero solamente admirar y proponer a la admiración:

Marinero, dame tu blanca vela
para combar el aire con la gracia del ánfora;
vuelva mi mano, con tu largo remo,
al ejercicio de las duras aguas,
o sumergida en las profundas rocas
a yodarse en la pesca de las algas,
y la sal de tus vientos que confirme
en mi boca la antigua del bautismo.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 18, noviembre de 1928.

VICENTE ROSSI[209]

IDIOMA NACIONAL RIOPLATENSE,

Folletos lenguaraces, 6

No quiero enredarme en las fechas ni asumir el socorrido oficio de vaticinador a plazo indeterminado, pero estoy previendo que este ahora inaudito y solitario Vicente Rossi va a ser *descubierto* algún día, con desprestigio de nosotros sus contemporáneos y escandalizada comprobación de nuestra ceguera. Páginas como su descripción hermosa del primer candombe rioplatense en *Cosas de negros* y alguno de estos peleadores folletos, perdurarán famosamente en las antologías, y los ahora indiscutibles desméritos de su autor —parcialidad en la información, desconsideración en el modo, patriotismo parroquial uruguayo— servirán para dramatizar su carácter. Sus incorrecciones no importan. Nadie ha sido inhabilitado para la gloria por causa de incorreción, así como nadie ha sido promovido a ella por buena ortografía. Vicente Rossi, aboga pro idioma nacional rioplatense. Yo señalo que el imparcial criterio científico que podría usarse para la demolición de su prédica, anularía también la de sus contrarios: la de los casticistas. Confundir los estudios filológicos con la esperanza criolla será una equivocación, pero subordinarlos al aspaviento español o a la indignación académica no es más recomendable. Divisa por divisa, me quedo con la de mi país y prefiero un abierto montonero de la filología como Vicente Rossi a un virrey clandestino como lo fue D. Ricardo Monner Sans. (Además, Rossi escribe incomparablemente mejor. El deliberado estilo cargoso de Monner Sans, agravado de *chascarrillos*, de *gracejos* y otras ausencias, es más bien impatable.)

Paso a lo substancial. Rossi nos informa que los argentinos estamos en posesión de un lenguaje propio, de un *idioma nacional rioplatense (argentino-uruguayo)*, y lo prueba señalando la disconformidad de nuestra costumbre con las definiciones de páginas enteras del diccionario oficial. Lo descreo de su hipótesis valerosa, por dos razones. Primero, es curioso que lo tengamos tan callado a ese idioma distinto. Segundo, la disconformidad señalada puede no ser con el corriente idioma español, sino con los chapuceros de la Academia. Sabemos que desbarran infaliblemente, en lo americano, ¿por qué no en lo peninsular, muchas veces?

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 18, noviembre de 1928.

LA NOCHE QUE EN EL SUR LO VELARON

Por el deceso de alguien
—misterio cuyo vacante nombre poseo, cuya realidad no abarcamos—
hay hasta el alba una casa abierta en el Sur,
una ignorada casa que no estoy destinado a rever,
pero que me espera esta noche
con desvelada luz en las altas horas del sueño,
demacrada de malas noches, distinta,
minuciosa de realidad.

A su vigilia gravitada en muerte camino
por las calles elementales como recuerdos,
por el tiempo abundante de la noche,
sin más oíble vida
que los vagos hombres de barrio junto al apagado almacén
y algún silbido solo en el mundo.

Lento el andar, en la seguridad feliz de la espera,
llego a la cuadra y a la casa y a la sincera puerta que busco
y me reciben hombres obligados a gravedad
que participaron de los años de mis mayores,
y nivelamos destinos en una pieza habilitada que mira al patio
—pieza que está bajo el poder y en la integridad de la noche—
y decimos, porque la realidad es mayor, cosas indiferentes
y somos desganados y criollos en el espejo
y el mate compartido mide horas raras.

Me enternecen las menudas sabidurías
que en todo fallecimiento de hombre se pierden
—hábito de unos libros, de una llave, de un cuerpo entre los otros—
frecuencias irrecuperables que fueron
la precisión y la amistad del mundo para él.

Yo sé que todo privilegio, aunque oscuro, es de linaje de milagros
y mucho lo es el de participar en esta vigilia,
reunida alrededor de lo que no se sabe: del Muerto,
reunida para incomunicar o guardar su primera noche en la muerte.

(El velorio gasta las caras;
los ojos se nos están muriendo en lo alto como Jesús.)

¿Y el muerto, el increíble?
Su realidad está bajo las flores diferentes de él
y su mortal hospitalidad nos dará
un recuerdo más para el tiempo
y sentenciosas calles del Sur para merecerlas despacio
y brisa oscura sobre la frente que vuelve
y la noche que de la mayor congoja nos libra:
la prolijidad de lo real.

[*] *Criterio*, Buenos Aires, Nº 44, 3 enero de 1929.
Y además en:
Cuaderno San Martín; 1929, con variante.

CARLOS DE LA PÚA

LA CRENCHA ENGRASADA

Deseo no incurrir en el descubrimiento, tan escandalizado como liviano, de que este libro de Carlos Muñoz de la Púa practica un dialecto forajido, estragador de la delicada lengua de Cervantes y posible corruptor de menores, ni tampoco en la misericordiosa alabanza de conceder que se trata de un libro ingenuo, rudo pero sincero, ajeno de gracias retóricas pero humano, incorrecto aunque varonil. Lo primero (aparte de su irreverencia académica de personificar el gramatismo en Cervantes) sería postular que en los géneros literarios hay jerarquías y que el fracaso en forma de soneto es mejor que el acierto en décimas. Lo segundo sería confundir estas deliberadas composiciones lunfardas con poesía popular. Ni lo son ni pretenden serlo: les falta felicidad por un lado, les está sobrando retinto color local, idioma especializado, esmero de metáforas, por el otro. La sola idea de versificar los caracteres diferenciales del Bajo de Belgrano, del Puente Alsina, del tango "El entrerriano" o "El choclo", es ajena a las intenciones habituales de esa poesía. (El barrio, en la poesía popular, es argumento de jactancia o pelea, pero nunca sujeto de descripción. Idéntica operación literaria se nota en las versiones de tangos elementales a que aludí, tangos cuya límpida agüita es decantada por Carlos de la Púa en "una daga cruel y decidida", en rencores de cárcel, en rufianerías y malhumores.)

Literatura, y buena, es muchas veces la de este libro, deliberadamente jergal como la de Kipling en sus *Barrack-room Ballads.* La sentencia inmediatamente feliz, la definición inventora, es su mayor virtud. Copio esta abreviatura de Puente Alsina:

> *¡Puente Alsina*
> *de la uña cachusa*
> *a fuerza de probar el filo de los puñales…*

y ésta del Bajo de Belgrano:

> *Bajo de Belgrano: sos un monte criollo*
> *tallado entre las patas de los pingos*.

Dos y tres composiciones tiene —"Dijo la grela", "Barracas", "Langalay"— que pueden hombrearse, sin desdoro para el conventillo nativo, con las más encrespadas jácaras de Quevedo.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 21, febrero de 1929.

EL PASEO DE JULIO

Juro que no por deliberación he vuelto a la calle
de alta recova repetida como un espejo,
de parrillas con la trenza de carne de los Corrales,
de prostitución encubierta por lo más distinto: la música.

Puerto mutilado sin mar, encajonada racha salobre,
resaca que te adheriste a la tierra: Paseo de Julio,
aunque recuerdos míos, antiguos hasta la ternura, te saben
nunca te sentí patria.

Sólo poseo de ti una deslumbrada ignorancia,
una insegura propiedad como la de los pájaros en mi aire,
pero mi verso es de interrogación y de prueba
y para obedecer lo entrevisto.

Barrio con lucidez de pesadilla al pie de los otros,
tus espejos curvos denuncian el lado de fealdad de las caras,
tu noche calentada en lupanares pende de la ciudad.

Eres la perdición fraguándose un mundo
con los reflejos y las deformaciones de éste;
sufres de caos, adoleces de irrealidad,
te empeñas en jugar con naipes raspados la vida;
tu alcohol mueve peleas,
tus griegas manosean libros envidiosas de magia.

¿Será porque el infierno es vacío
que es espuria tu misma fauna de monstruos
y la sirena prometida por ese cartel es muerta y de cera?

Tienes la inocencia terrible
de la resignación, del amanecer, del conocimiento,
la del espíritu no purificado, borrado
por insistencias del destino
y que ya blanco de muchas luces, ya nadie,
sólo codicia lo presente, lo actual, como los hombres viejos.

Atrás de los paredones de mi suburbio, los duros carros
rezarán con varas en alto a su imposible dios de hierro y de polvo,
pero qué dios, qué ídolo, qué veneración la tuya, Paseo de Julio?

Tu vida pacta con la muerte;
toda felicidad, con sólo existir, te es adversa.
Paseo de Julio: Cielo para los que son del Infierno.

[*] *Criterio*, Buenos Aires, Nº 51, 21 de febrero de 1929,
Y además en:
Cuaderno San Martín,210 1929, con variantes.

EL CINEMATÓGRAFO, EL BIÓGRAFO

Alguna vez algunos dijimos biógrafo; ahora, generalmente, el cinematógrafo. El término primero murió; acaso lo quería más ruidoso la notoriedad, acaso lo amenazaba la insinuación de Boswell o de Voltaire, peligrosa de alta. No lamentaría yo ese fallecimiento (similar a miles de otros en la necrología continua de la semántica) si las palabras fueran símbolos desinteresados. Desconfío que no lo son, que hacen contrabando de pareceres, de consejos, de condenaciones. Toda palabra implica un argumento que es posiblemente un sofisma. Aquí, sin entrar a discutir cuál es el mejor, es fácil observar que el proyecto de la palabra "cinematógrafo" es mejor que el de "biógrafo". Éste, si mi griego adivinatorio no me traiciona, quiere ser escritura de la vida; aquél, sólo del movimiento. Las dos ideas, aunque reducibles a identidad por tarea dialéctica, implican orientaciones distintas; diversidad que me autoriza a diferenciarlas y a significar una cosa por cinematógrafo y otra por biógrafo. Aseguro a mi lector que esa distinción, limitada a esta página, no es mayormente perjudicial.

Cinematógrafo es la grafía del movimiento, señaladamente en sus énfasis de rapidez, de solemnidad, de tumulto. Esa operación fue propia de los orígenes, cuya sola materia fue la velocidad; irrisoria en el aturdido infeliz que al disparar sabía llevarse por delante andamios y muebles, épica en la polvareda de "cowboys". Es peculiar también, por malicia paradójica de los hechos, del llamado cinematógrafo de vanguardia; institución que se reduce a alimentar, con más enriquecidos medios, el mismo azoramiento antiguo. Al espectador primitivo lo pudo maravillar un solo jinete; a su equivalente de ahora le basta con muchísimos o con la superpuesta visión de un ferrocarril, de una columna de trabajadores, de un barco. La sustancia de la emoción es igual: es de pasmo burgués ante las diabluras que hacen las máquinas, es la que inventó el nombre desproporcionado "linterna mágica" para el juguete presentado por Atanasio Kircher en su "Ars magna lucis et umbrae". Para el espectador, es mero azoramiento bobo de técnica; para el fabricante es una holgazanería de la invención, un aprovechar la fluencia de imágenes. Su inercia es comparable a la de los escritores métricos, tan auxiliados por la continuidad sintáctica, por la escalonada deducción de una frase de otra. De esa continuidad se valen los payadores también. Escribo sin mayor desprecio: no se puede probar decisivamente que el pensamiento —el nuestro, el de Schopenhauer, el de Shaw— sea de más independiente albedrío. A Federico Mauthuer creo deber la posesión de esta duda.

Eliminado para nuestro alivio el cinematógrafo, lo sucede el biógrafo. ¿Cómo reconocerlo, entreverado en muchedumbre inferior? El procedimiento más rápido es el de buscar los nombres de Charlie Chaplin, de Emil Jannings, de George Bancroft, de algunos dolorosos rusos. Es eficiente, aunque demasiado contemporáneo, circunstancial. El de aplicación general (aunque no adivinador como el otro) puede ser formulado así. Biógrafo es el que nos descubre destinos, el presentador de almas al alma. La definición es breve; su prueba (la de sentir o no una presencia, un acuerdo humano) es acto elemental. Es la reacción que todos nosotros usamos para juzgar libros de invención. Novela es presentación de muchos destinos, verso o ensayo es presentación de uno solo. (El poeta o escritor de ensayos es novelista de un solo personaje que es él; los doce volúmenes de Enrique Heine sólo están habitados por Enrique Heine, la obra de Unamuno por Unamuno. En cuanto a los poetas dramáticos —Browning, Shakespeare— y los ensayistas de modo narrativo —Lytton Strachey, Macaulay— son novelistas íntegramente, sin otra diferencia que su menos disimulada pasión). Repito, biógrafo es el que nos agrega personas. El otro, el no biógrafo, el cinematógrafo, está desierto, sin otro sucedáneo de vidas, que fábricas, maquinaria, palacios, cargas de caballería y otras alusiones a la realidad o generalidades fáciles. Es zona inhabitable, cargosa.

Recurrir a Chaplin, para la vindicación perfecta del biógrafo, es obligación que me gusta. No creo haya invenciones más agraciadas. Ahí está su temblorosa epopeya "The gold rush", título bien repetido en francés por "La ruée vers l'or" y mal en español por "La quimera del oro". Recoge uno de tantos minutos. Chaplin, fino compadrito judío, sigue vertiginosamente un camino estrecho, con la pared de la montaña de un lado y el despeñadero del otro. Surge todo un oso y lo sigue. Chaplin, distraído angelicalmente, no se ha fijado. Continúan así unos pocos segundos, que son insostenibles: la fiera casi husmeándole los talones, el hombre haciendo equilibrio con el bastón, con la requintada galera y casi con el negro bigote lineal. El espectador está viendo venir un zarpazo y el despertar despavorido de Chaplin. En eso llega el oso a su cueva y el hombre sigue su camino sin haber visto nada. La situación ha sido resuelta —o disuelta— mágicamente: eran dos los distraídos en lugar de uno. Dios esta vez no ha sido menos delicado que Chaplin. Escribo otro incidente, edificado también sobre la distracción. Chaplin, enlevitado, incómodo, vuelve millonario de Alaska. Hay peligro de que lo sintamos demasiado triunfal, demasiado parecido a sus dólares. Lo recibe un vapor que parece estar tripulado exclusivamente por fotógrafos adulones. Sobre la cubierta, Chaplin cruza entre filas admirativas. De golpe, ángel guarango, advierte un pucho retorcido en el suelo: se inclina y lo recoge. ¿No es de santo esa distracción? Cada escena de "La quimera del oro" está así cargada. Además, el destino de Chaplin

no es allí el único y eso lo diferencia de los otros puro monólogos de su inventor: “El pibe, el circo”, Jim, el descubridor de una montaña de oro y que ya no sabe dónde es y que atorra por los burdeles con ese trastornado recuerdo e insobornable olvido; Georgia, la bailarina sin otra fidelidad que su imperiosa belleza, leve sobre la tierra; Larsen, el hombre cuyo saludo es una descarga, el hombre resignado a ser malo, el hombre poseído por esa inocencia mortal de la depravación, son enteros destinos.

Chaplin es el narrador de sí mismo, vale decir el poeta, que tiene el biógrafo; Jannings, su novelista múltiple. No puedo trascribir nada de él: su vocabulario vivo de gestos, su directo idioma facial, no me parece traducible a otro alguno. Jannings, además de las agonías de la tragedia, sabe rendir estrictamente lo cotidiano. Sabe no sólo agonizar (tarea fácil o de fácil simulación, por ser de verificación improbable) sino vivir. Su estilo, hecho incesantemente de realizaciones minúsculas, es tan sin ostentación y tan eficaz como el de Cervantes o Butler. Sus personajes —el opaco montón de sensualidad en “Tartufo”, siempre con el breviario pequeñísimo ante los ojos como un antifaz irrisorio; el emperador en “Quo Vadis”, aborrecible de afeminamiento y gruesa vanidad; el varón justo de la metódica dicha, el cajero Schilling, el gran señor en “La última orden”, no menos devoto de la patria que sabedor de su flaqueza y enredos— son caracteres diversísimos, tan incomunicados entre sí que ni podemos imaginarlos comprendiéndose. ¡Qué irónico desinterés del general por la tragedia chabacana de Schilling: qué anatemas proféticos (redactados en el heroico alemán de Martín Lutero) no le arrojaría éste a Nerón!

Para morir no se necesita más que estar vivo, le oí decir con indiscutibilidad a una criolla. Añado que ese preliminar es indispensable y que la cinematografía alemana —tan desinteresada de personas como buscadora de simetrías y de símbolos— suele omitirlo con ligereza mortal. Quiere conmovernos con el general fracaso o martirio de muchedumbres que antes no hemos visto vivir y que están desfamiliarizadas aún más por su aspecto de bajo relieve y su proporción. Ignora que la muchedumbre es menos que el hombre, levanta un bosque para disimular la falta de un árbol. Pero en el arte, como en la narración diluviana, no importa la perdición de la humanidad, siempre que la pareja humana concreta se quede con el mundo. Defoe dividiría por dos este ejemplo y reemplazaría: Siempre que Robinson.

[*] *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de abril de 1929.

JULIO MOLINA Y VEDIA

SEÑALES

Los accidentes o apariencias de la poesía —el hábito de las más imprecisas palabras, el pensamiento nulo, el injusto empleo de comparaciones para significar hechos compartidísimos, la dicción encasillada militarmente en grupos silábicos regulares, la hipérbole de antemano, el rimar— ni están en este libro, pero sí lo esencial poético, la pasión. Pasión que no es interjección meramente, sino que se interesa en su objeto, lo indaga y lo define. Es inverosímil que ese naturalísimo proceso pueda escandalizar, pero lamentablemente así es: yo sé de escritores en Buenos Aires capaces de versificar la luna durante varios libros pero no de concederle un rato en la calle o de discutir con ternura o penetración el motivo de su belleza.

Este libro es original: sale de un destino, de un hombre. Su genealogía es la experiencia de su escritor; es indudable que están presentes en el Whitman y Carpenter, pero su cercanía es de consanguíneos, de afines. En su decurso abundan las expresiones perfectas, como esta de la ramificación mágica de amistad, “Por eso aquí se forma un manantial de amigos”, y ésta de entera aceptación, “Yo no puedo ser otro. Y esto me agrada hasta la muerte”, y ésta de honroso destino, “Y la esperanza de encontrarnos con los mejores hombres y mujeres”, y ésta del distraído éxtasis, “A ratos, puede ser, yo estuve muerto, nadando en la sapiencia, sin ilusión, sin distinguir las cosas”.

Quiero copiar también para la gustación un poema íntegro:

EN TU HONOR

En tu honor, en honor de la Suprema Naturalidad:
¡Oh tú!, la de modales bellos,
Que haces lo exacto en cada instante, serena en el olvido de ti misma,
Y que por ecuánime has consentido que yo descanse bajo la sombra de tu majestad.
¡Oh tú!, la Suprema Naturalidad,
Tú que me ayudas ahora, lavándome del polvo de este mundo:
Es solamente porque existes, sí, sólo por eso, que yo me sobrepongo a mi estado de lástima.
Tu voz es la que escucho; por eso soy porfiado en la batalla, por eso saboreo mis derrotas, y estoy listo para morir lamiéndome con gozo las heridas.

[*] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 24, mayo de 1929.

Encuestas y entrevistas

NUESTRA ENCUESTA
SOBRE LA NUEVA GENERACIÓN LITERARIA

¿Cuál es la orientación estética de la generación de escritores argentinos que no ha pasado aún de los treinta años? ¿Qué inquietud la agita? ¿Qué la distingue de las que la precedieron? ¿Ha sido alcanzada por el movimiento de ideas que en toda Europa pone a los jóvenes en disidencia con los escritores representativos de la preguerra? […] Para saberlo con precisión *Nosotros* ha iniciado una encuesta sobre las tendencias de la nueva generación literaria.

Ha formulando el siguiente cuestionario:

1) Como es Vd. joven, presumimos que nos podrá contestar a lo siguiente con absoluta franqueza. ¿Cuántos años tiene Vd.?
2) ¿Hay entre Vd. y los escritores de su edad una común orientación estética? ¿Cuál es?
3) Algunos otros jóvenes de su época, ¿están diversamente orientados? ¿Quiénes son y cuál es esa orientación?
4) De los escritores mayores de treinta años, ¿cuáles son los que merecen su respeto? ¿En alguno reconocería Vd. a un maestro?
5) ¿Cuáles son los tres o cuatro poetas nuestros, mayores de treinta años, que Vd. respeta más?
6) ¿Cuáles, los prosistas?
7) ¿Cuáles son los más talentosos jóvenes de su generación y cuyo porvenir cree Vd. más seguro?

Publicamos a continuación algunas de las respuestas recibidas. En los próximos números daremos a conocer las restantes, y, al final, formularemos las conclusiones.

De Jorge Luis Borges

Señores Directores:

Con mucho ahínco de franqueza respondo a las interrogaciones enviadas.

1) Ya he cansado veintidós años.

2) En lo atañente a la lírica, hermáname con un conjunto de poetas la tendencia ultraísta, ya por mí bastantemente voceada y apuntalada de teorías. Acerca de la prosa, estoy más solo. Confieso mi dilección por la sintaxis clásica y las frases complejas como ejércitos: antiguallas que a pesar de su riguroso esplendor, son reverencia de pocos.

3) Derrotero diverso al mío lo siguen casi todos. Ahí están los tradicionalistas ñoños con sus terminaciones en illo y el *vive Dios* intercalado. Ahí están los afrancesados endebles con el aburrimiento y la sonrisa y el chiste sin travesura. Ahí están los gritadores del susto, los versificadores de aguachirle, las chilladoras del encelamiento hecho ripio, los partidarios de la adjetivación balbuciente y de la metáfora lóbrega.

4) ¡Linda insolencia fuera que no respetase yo a un escritor, por emplear éste añagazas verbales de traza no semejante a las mías! En cuanto a maestros, todos algo me han enseñado, desde Cadmo a Macedonio Fernández.

5 y 6) Mis entusiasmos son ortodoxos. Entre los santos de mi devoción cuento a Capdevila, a Banchs, y señaladamente a nuestro Quevedo, Lugones.

7) No quiero introducirme en profeta. Sospecho que la fama es recompensa de la mundología, esto es, de la destreza general del vivir, y no de una mañita peculiar de urdir versos y de sazonar oraciones. Con todo y a despecho de lo anterior, no he de rehusarle voz a mi esperanza en lo que Norah Lange ha de hacer. Quiero inscribir también los nombres de Francisco Piñero, de González Lanusa [sic] y de Roberto A. Ortelli.

* *Nosotros*, Buenos Aires, Año 17, Vol. 44, Nº 168, mayo de 1923.

MARINETTI[211] FUE UNA MEDIDA PROFILÁCTICA

Con su vehemencia de sifón de soda en acción, ejerció saludable influencia

Habla Jorge Luis Borges:

> "Aquí —dice— no ejercería ninguna: no hay museos ni antigüedades que destruir".

Sus Libros

Jorge Luis Borges es uno de los poetas jóvenes, que gozan de más prestigio por su gran cultura, en los centros literarios del país. No ha publicado muchos libros, pero todo lo que ha hecho editar es de una factura impecable y de una calidad literaria excelente.

Hace tres años publicó *Fervor de Buenos Aires* que tuvo gran éxito.

Luego, con Francisco Piñero, joven poeta de gran envergadura, prematuramente arrebatado a las letras, fundó la primera revista *Mural* de Buenos Aires. La llamaron *Proa*, y en ella colaboraron varios ultraístas de renombre. Luego publicó un libro de críticas y ensayos, *Inquisiciones*, y un tomo de versos, *Luna de enfrente*.

Tal el literato a quien fuimos a ver para proseguir nuestras encuestas a propósito de la inminente visita de Marinetti, el creador del futurismo, y del que Jorge Luis Borges podía darnos interesantes pormenores.

—*¿Qué opina de Marinetti, revolucionario? —le preguntamos*.

—Creo que en su tiempo, don Felipe Tomás Marinetti fue la mayor medida profiláctica contra la cursilería ambiente, creo que fue el jabón de bicloruro y la más eficaz piedra pómez de esos pavorosos años de principios de nuestro siglo. ¡Qué tiempo más desanimado y desanimador! En ese anteayer, no había atardeceres, había crepúsculos; no había sol, había el dorado Apolo; no había muchachas, había púberes canéforas que ofrendan el acanto; no había caña dulce, había el ajenjo de Verlaine; no había poetas, había Diaz Romero y Lugones. La muerte era la gran coquetería de los literatos y todo escritor que se respetaba, se hacía el Pedro Miguel Obligado (no quiero emplear malas palabras) y el medio muerto.

En Italia, donde lo padecían al otro Bartolomé Galíndez, D'Annunzio y donde la cursilería es casi tan barata como en nuestro barrio de Flores (barrio en que viven García y Mellid, Visillac y el ya mencionado Galíndez), debe haber sido horrenda la cosa. Marinetti, con su vehemencia de sifón de soda en acción, ejerció una actividad saludabilísima y que todos debemos agradecerle. En sí y a través de las traducciones que mi perfecta y no superable ignorancia del italiano me capacita para leer, pienso que sus libros valen muy poco. Son simulacros italianados de Whitman, de Kipling, tal vez de Jules Romains. Cualquiera de esos tres lo sobra.

—*¿Cómo lo recibirán aquí, a Marinetti?*

—Supongo que no lo haremos figurar en la Exposición de Productos Adulterados. Habrá banquetes[212] con su reserva de epitafios; habrá conferencias con abundancia de boleterías y de premeditados aspavientos; habrá una ironía de Alberto Hidalgo, un susto de Calixto Oyuela y un saludo cortés de Evar Méndez.

—*¿Qué influencia ejercerá Marinetti en la literatura argentina?*

—Ninguna. Marinetti quiere destruir las antigüedades y los museos. Aquí los museos ya están destruidos por las telas de Octavio Pinto, que en ellos figuran, y en cuanto a las antigüedades, la única que queda es la peor poetisa argentina, de cuyo nombre (y versos) no quiero acordarme.

[*] Diario *Crítica*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1926.

NUESTRA ENCUESTA

¿Cuál es, a su juicio, el peor libro del año?

Ya que contamos con un Jurado municipal y otro nacional que se toma el ímprobo trabajo de discernir en forma que no satisface sino a los autores premiados, cuáles son los mejores libros del año, nos ha parecido de interés organizar un contra-concurso bajo la faz primaria de esta encuesta, en la que el voto calificado de los principales escritores del país, dará, sin trabas de ninguna especie, su veredicto acerca de cuál es, entre todos, el peor libro del año. Vox Populi, Vox Dei.

Por el número, la calidad y la valentía de las respuestas que publicamos, LA CAMPANA DE PALO registra complacida el franco éxito de su primera encuesta.[213]

Respuesta de Jorge Luis Borges

¿El peor libro del año? Amalaya con estas encuestas de Juicio Final! Pero la pregunta es linda y acogedora como sombrita de alero, y me le voy a atrever. “Zogoibi”[214] es un libro sobre el cual pesa la fatalidá del sino de su autor, hombre leído que ha escrito páginas llenas de hostiles zonceras, en las que no se encuentra ni un chelín de ingenio. Páginas baldías, huérfanas de la claridad de los patios. Páginas zumbadoras y pesadas como moscardón de campo al mediodía.

[*] *La Campana de Palo*, Periódico Mensual. Bellas Artes y Polémica. Buenos Aires, Nº 10, diciembre de 1926.

COCKTAIL SOTO Y CALVO[215]

Francisco Soto y Calvo ha perpetrado un nuevo absurdo en forma de libro con el manifiesto propósito de divertirse a costa de los expositores poetas que ocupan las vidrieras de la antología compilada por Pedro-Juan Vignale y César Tiempo. La curiosa manía de este versificador —parodista novel—, data del año 1850, fecha en que ejercitó sus primeras armas en el ripio solfeando cada una de las ramas y brotes del árbol genealógico del virrey Cisneros. Desde ese entonces, hasta ahora, ha permanecido fiel al ejercicio de su profesión, y no se conoce libro ni catálogo que no tenga, en los aplastadores archivos de Don Francisco, la pesadumbre de una minuciosa crítica. Las tres últimas antologías aparecidas en Buenos Aires —Noé, Hidalgo, y la citada al comienzo—, fueron diligentemente desfiguradas por la erisipela métrica de Soto y Calvo, que contó siempre con la vista y paciencia de los lectores y de los poetas objeto de sus cómicos reproches. Pero como la suma de tres tonterías es igual a un desatino, LA GACETA DEL SUR no ha querido que transcurra en silencio este significado, y por ello convocó a la plana joven de los poetas favorecidos por Soto y Calvo, solicitando una opinión escrita sobre su empecinado consonanteador. El lector ya conoce los juicios de Don Francisco. De las respuestas que siguen podrá deducir cuál es el pensamiento formal de los criticados con respecto a su desalquilado juez.

¿Qué opina Vd. de Soto y Calvo considerado como fenómeno literario?

Respuesta de Jorge Luis Borges

Me falta la vocación de Juicio Final. Su encuesta, amigos míos, es una no disimulada incitación a los epigramas, quiero decir a los denuestos de carácter atolondrado, aunque de memorable dicción; quiero decir a una coalición de silbidos. Así no juego. Responderé con impertinente gravedad. De fenómeno (salvo en la general acepción kantiana de esa palabra) no tiene nada Don Francisco: es de lo más normal y hacendoso que se puede dar. De las bibliotecas continuas que mana incesantemente su pluma, sólo he frecuentado un par de tomos: saludo que si bien no entusiasmó mi curiosidad tampoco puede ser fundamento de un juicio entero.

Arriesgo, sin embargo: Esa su misma intimidad, aunque estéril en productos de belleza, con la literatura, ¿no es acaso merecedora de toda simpatía, de parte de quienes adolecemos del mismo bien?

[*] *La Gaceta del Sur*, Crítica-Arte-Letras, Rosario, Año 1, Nº 4 y 5, junio y julio de 1928.

ENTREVISTA EN *LA LITERATURA ARGENTINA*

Hablan para La Literatura Argentina todos los premiados y la única mujer votada en el concurso literario municipal, definiendo sus personalidades, sus juicios sobre el fallo y sus propósitos.

Los libros publicados durante 1928 obtuvieron sanción del jurado municipal, que en el momento en que hubo de discernir premios estuvo constituido por Coriolano Alberini y Carmelo Bonet, delegados de la Facultad de Filosofía y Letras […] y por el Círculo de la Prensa, Guillermo Zalazar Altamira. / […] Se otorgó el primer premio prosa a "París. Glosario argentino" de Roberto Gache; el segundo a "El idioma de los argentinos" de Jorge Luis Borges y el tercero a "La rueda del molino mal pintado" de Enrique González Tuñón. / El primer premio de verso se dispensó a "Achalay" de Rafael Jijena Sánchez; el segundo a "Miércoles de ceniza" de Raúl González Tuñon y el tercero a "Caminos ilesos" de Miguel Alfredo D'Elía.

Declaraciones de Jorge Luis Borges

No aspira a más en el orden de colocación el autor de "El idioma de los argentinos", que recibió el segundo premio prosa.

—Total está Gache en el primer término —*nos manifiesta*—. Hace más tiempo que yo que está en la literatura y tiene un nombre consagrado. A causa de esto, no me considero autorizado a pretender su suplantación. El premio en sí me ha sorprendido, pues me han venido postergando hasta ahora. He escrito "Fervor de Buenos Aires" "Luna de enfrente" (versos) y en prosa dos libros más, viniéndose a premiar el quinto.

Reacción por el verso libre

Buscamos enterarnos de otros pormenores de su vida literaria.

—Antes de 1923 —*nos dice*— fundé con otros compañeros la revista mural *Prisma*, que nosotros mismos pegábamos en la calles de Buenos Aires. Era una reacción a favor del verso libre y ultraísta. Formaba ese grupo con González Lanuza, Francisco Piñero, Norah Lange, Roberto Ortelli, todos los cuales siguen escribiendo.

Luego fundamos "Proa", la cual revista tuvo una segunda época en la que intervinieron Ricardo Güiraldes, Brandam [sic] Caraffa y Pablo Rojas Paz.

Por el año 1926 a 27 entré a colaborar a "La Prensa" y formo parte del consejo directivo de "Síntesis".

No alterará sus hábitos

El premio lejos de modificar en algo su dedicación al trabajo de producir, lo aumentará.

—Voy a aprovechar este respiro —*nos informa*— para realizar una obra de aliento, porque hasta aquí no he dado más que recopilaciones de artículos. Procuraré dar fin a una Vida de Evaristo Carriego ya empezada.

En Julio aparecerá en la colección *Cuadernos del Plata*, dirigida por Alfonso Reyes, Embajador de México, una colección de versos míos, de temas porteños.

—*Pero usted, que escribe indiferentemente verso y prosa, ¿cuál prefiere como expresión? (Borges medita un poco y contesta con un gesto de resolución.)*

—A la larga me voy a tener que quedar con la prosa ¿eh? Los versos los escribo para mí. Son algo íntimo. En cambio, la prosa la dedico a mis contemporáneos.

Los premios no definen

Comenta Borges que él se creía merecedor del premio. Con todo esto, la adjudicación del mismo le causó una gran alegría, porque lo primero era posible y lo segundo una realidad.

—No creo, por otra parte —*agrega*—, que el fallo sea una clasificación del mérito. Eso sí, quiero destacar que es honroso que me hayan votado Alberini y Zalazar Altamira. En general, no creo que los premios definan a las personas.

Horacio Rega Molina debió ser primer premio (verso)

—Entiendo, sin embargo, que el primer premio de libros de verso debió darse a Horacio Rega Molina, que ni siquiera ha sido mencionado en las votaciones. La suya es la mejor obra y, no obstante ello, la ha rodeado

un silencio inexplicable. Los demás están bien. Los dos Tuñón, por ejemplo, merecen simpatía por su labor.

Particularmente se ha seleccionado lo mejor del año, salvo el caso inexplicable de Horacio Rega Molina y la selección a que me refiero denuncia un sensible progreso sobre los años anteriores. Se ha interpretado a conciencia la ley de estimular a los jóvenes, debido a que, aparte de Gache, los otros premiados oscilan entre los 28 a 30 años.

Su ilustración

Accediendo a respondernos dice:

—Me formé en España, donde seguí el movimiento ultraísta de 1919-1920. En honor a la verdad, ya había enunciado aquí Lugones las audacias de la nueva sensibilidad en 1909 con "Lunario sentimental", imputación que ahora repudia el autor. Desde un principio y siempre tuve particular predilección por la literatura inglesa, a la que conozco más que la de cualquier otro país. Nombraré entre los autores a Browning, Whitman, Emerson, Shaw. De autores españoles soy especialmente lector de Unamuno y de Rafael Cansinos Assens.

—*Y de los argentinos, ¿quiénes contribuyeron a formarlo?*

—Indudablemente Groussac, Lugones, Güiraldes, Marcelo del Mazo, de prosa excelente y de quien ya nadie se acuerda. Reveló talento en las dos series de "Los vencidos", de los años 1910-1912.

A quién lee de los nuevos

—Y de los muchachos —*nos dice*— leo a los poetas Nicolás Olivari, Carlos Mastronardi, Francisco Luis Bernárdez, Norah Lange y Leopoldo Marechal. Y de prosa es notable Roberto Artl. También Eduardo Mallea. No veo otros.

[*] *La Literatura Argentina.* Revista Bibliográfica, Buenos Aires, Año 1, Nº 10, junio de 1929.

Primera década del Borges escritor

Por Irma Zangara
Vicepresidenta de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges

AGRADECIMIENTOS

Para la investigación y compaginación de este libro, me ha brindado su invalorable colaboración la profesora María Kodama, quien no sólo me permitió publicar fragmentos de las cartas de Borges sino que, sobre todo, logró reunir a lo largo de sus viajes de trabajo, casi toda la obra de Borges, publicada en las revistas ultraístas españolas.

El señor Eduardo F. Costantini, con particular generosidad, puso a mi disposición, las cartas de Borges a Maurice Abramowicz, por lo cual le doy especialmente las gracias.

Del mismo modo, quiero destacar la valiosa ayuda de Sara del Carril, con su experiencia de avezada editora de Borges.

Vaya, también, mi agradecimiento a los profesores Jean Pierre Bernès, Zulema González Guerrero, Donald Yates y María Isabel Ruiz Barandiarán, que microfilmaron documentos de esencial importancia para esta investigación.

Entre todos, hemos recuperado esta primera década de Borges.

He tratado de recuperar aquí, los perdidos itinerarios de Jorge Luis Borges en sus primeros diez años de escritor profesional. Páginas entre otras páginas de diarios y revistas, nunca incluidas, la mayoría de ellas, en libro. Registros testigos de las apasionadas discusiones intelectuales de los años veinte.

Borges supo desde siempre, como lo declaró tantas veces, que su destino era la literatura, el andar que lo llevaría a cumplir él, lo que su padre había deseado para sí mismo, lo que convertiría en realidad, la predicción de Carriego,[216] en aquellos versos dedicados a doña Leonor Acevedo de Borges.

Se guardan los testimonios de sus primeros pasos en el manejo de los signos, reliquias familiares conservadas a través de los años; pero nuestro interés está dirigido a los comienzos del escritor veinteañero, unido a su generación que busca —como todas las vanguardias— algo diferente, un giro que imponga el sello revolucionario al arte de su tiempo.

El adolescente de catorce años, que parte de Buenos Aires con su familia, ya ha visto publicada su traducción de "El príncipe feliz", de Wilde, en el diario *El País*; ha descubierto la poesía en los versos de Almafuerte recitados por Carriego; conoce la belleza de los sonidos de la lengua inglesa, escuchados en las lecturas compartidas con Fanny Haslam, esa abuela paterna casada con el coronel Francisco Borges, que le narra al niño sus experiencias de Junín, recuerdos de crueles episodios y le da —sin proponérselo ella conscientemente, porque aún el itinerario del nieto es futuro desconocido— la historia de la cautiva y la historia del cautivo, continuadoras de esa larga línea de la literatura nacional que empieza con aquella Lucía Miranda colonial para llegar, después, a Echeverría y a Hernández. Relatos de malones y de sangre unidos quizá, más tarde, en la memoria del escritor, a las imágenes de "The Captive" de Kipling, para continuar la tradición variándola; porque el argentino, hijo de su tiempo y adelantado al futuro, contribuye con su obra a subrayar el giro copernicano impuesto por el relativismo cultural a la nueva visión del mundo.

Los años de estudio en Ginebra le revelarán la riqueza del latín, que continuará estudiando en Mallorca y cuya posesión lo enorgullecerá para siempre. En las aulas del Colegio Calvino, en la ciudad vieja, conocerá a quienes serán sus amigos de toda la vida, Simón Jichlinski y Maurice Abramowicz: con ellos leerá a los poetas y novelistas franceses. También entonces aprenderá por sí solo el alemán y descubrirá los versos de los poetas expresionistas, varios de ellos muertos en la Primera Guerra Mundial. A través de sus poemas y de la injusticia de tanta sangre derramada, le llegará la pasión por un mundo más honesto, menos ciego, e idealizará a la revolución rusa que, en aquella época, verá como una liberación para una sociedad oprimida. Tiene casi veinte años.

En 1919, después de haber pasado un año en Lugano y antes de regresar a la patria, sus padres deciden instalarse una temporada en España. Según confiesa en "An Autobiographical Essay",[217] por entonces ya había hecho tentativas de escribir sonetos en inglés y en francés. Comenta que uno de ellos, en francés, se titulaba "Poème pour être recité avec un accent russe", con un verso que decía: *Petite boîte noire pour le violon cassé*, cuya traducción podemos reconocer en la última línea del poema publicado el 15 de setiembre de 1920, en el número 121, de la revista mallorquina *Baleares*.

En Palma de Mallorca trabará amistad con Jacobo Sureda, Juan Alomar y Miguel Angel Colomar, entre otros jóvenes intelectuales de la ciudad. Participará a menudo de las reuniones ofrecidas en el palacio de Valldemosa, residencia de la familia Sureda, donde apenas siete años antes había vivido Darío; como si el azar o el destino reuniera al maestro y al joven que combatiría su arte modernista, aunque admiraría luego, ya en el cenit de su propio itinerario, la música del poeta nicaragüense: olas de ida y vuelta en el mar de las palabras, para no variar el tiempo, su costumbre.

También será amigo de una hermana de Sureda, Elvira, inteligente y frágil, quien morirá muy joven, como varios de los suyos, incluido entre ellos, Jacobo. En su artículo "Una provechosa amistad, Borges y Mallorca",[218] Carlos Meneses se pregunta si Elvira no habrá sido el primer amor de Borges, a la que éste recordaría en su prosa poética "Mallorca", escrita después de su segundo viaje a Europa, entre 1923 y 1924. Lo cierto es que, en sus cartas a Sureda, Borges le envía especiales saludos a Elvira y en una, escrita desde Buenos Aires, le dice a su amigo: *"Desde Montevideo envié dos poemas creacionistas, uno de ellos dedicado a tu hermana, no sé que destino han tenido…".* Se trata del poema "Distancia", publicado en el número 9 de *Ultra*, el 30 de abril de 1921.

Pero Borges publicará su primer poema, del cual manifestará luego que lo hizo conocido como "poeta del mar" —porque nadie había visto impresos, otros versos de él y creían que ése era su tema preferido— en Sevilla, donde se instalará con su familia durante el invierno de 1919. El 31 de diciembre de ese año, la revista *Grecia* publica "Himno del mar". Una carta del 12 de enero, dirigida a Maurice Abramowicz —escrita en francés, como toda su correspondencia con él—, registra el acontecimiento:

"Te envío, querido amigo, un número de Grecia *donde encontrarás algo mío: un himno escrito en Valldemosa. No es gran cosa, pero es ingenuo y entusiasta. Todo este movimiento ultraísta español es el pariente cercano del expresionismo alemán y del futurismo italiano. Para mí, el Maestro es siempre Whitman".*

El poeta dedicó "Himno del mar" a Adriano del Valle, uno de sus grandes amigos, cuyos versos publicará más tarde en su primera revista argentina, la hoja mural *Prisma*.

En *Grecia*, leemos también, el primer poema que revela el sufrimiento del hombre ante el hecho absurdo de

la guerra: “Trinchera”, del 6 de junio de 1920, seguido luego por otros de protesta, en *Ultra* y *Tableros*. Esas composiciones habrán integrado el libro que Borges dijo haber destruido y del cual sólo conocemos el título: *Salmos rojos*. No olvidemos que, en uno de sus ensayos, Guillermo de Torre lo considera a Borges, el único escritor, entre todos los ultraístas, que reveló preocupaciones sociales.

Después de una breve interrupción, *Grecia* de Sevilla pasó a editarse en Madrid y hasta su último número —el cincuenta— aparecerán en ella, poemas, ensayos, notas y traducciones de Borges.

En una reseña sobre *Rompecabezas,* comedia de Luis Mosquera, publicada en *El Liberal*, del 6 de setiembre de 1921,[219] Adriano del Valle recuerda a la familia Borges y a sus amigos más cercanos:

“En nuestras paseadas nocturnas, Isaac, Mosquera, Jorge Luis y yo éramos como los cuatro jinetes apocalípticos. A veces, también, nos acompañaba Norah, como una camarada más, una blanca frente más para soñar bajo las estrellas”.

En la carta del 12 de enero, Borges le habla también a Abramowicz de su experiencia sevillana y de su desilusión en el orden político:

“He hecho aquí algunos amigos, tipos muy gentiles, poetas ultraístas fervientes adoradores de Baudelaire, Mallarmé, Pérez de Ayala, Apollinaire, Darío… y con ellos por fuerza he noctambulado, discutido, emitido juicios arbitrarios bajo los excelsos reverberos cuyas llamas de oro me hacen pensar (ultraístamente) en Budas fervientes que invocan a la noche conspiradora, vaciado vasos, inspeccionado bailes de prostitutas, comido churros, jugado y aun ganado a la ruleta y antes de ayer a la noche (sic) visto el alba que se abría en una tempestad de luz sobre el Guadalquivir y cambiaba los vidrios del cafetín donde estábamos en raros vitrales espléndidos de púrpura y azul pálido.

Acabo de escribir esta frase sin tomar aliento.

Soy de tu opinión en lo concerniente al bolcheviquismo. Es una sucia chusma de arribistas que arribarán y harán de la Vida una vileza moral mediocre y monótona”.

También aparece en *Grecia*, el primer ensayo que Borges publicó sobre el ultraísmo, “Al margen de la moderna estética”, donde afirma que no aspira a que su mensaje tenga un valor objetivo, pues el ultraísmo es “un arte que traduce impresiones, esencialmente individuales, que abandona la grey y busca al individuo”.

Considera que los críticos sólo “advirtieron los barroquismos de la forma, sin inquietarse del espíritu, del nuevo ángulo de visión que la subraya”. Ese nuevo arte, con su “floración brusca de metáforas”, intenta expresar su concepción de la vida como un proceso dinámico y no simplemente estático.

De todos modos, el escritor integra en el proceso evolutivo, su propio movimiento, como resultante de una larga tradición clásica:

“El ultraísmo no es quizás otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última página redondeada de su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí, halla en él su apoteosis…”.

Y, finalmente, termina por comparar las “tendencias novísimas” con “el canto del cisne de la retórica…”

Dudas y anticipaciones de un teórico que ya ve al texto volviéndose sobre sí mismo, devorándose a sí mismo.

El deseo de una expresión que sea la emoción misma, sin el empobrecimiento de la intelectualización, es el que se advertirá en sus prosas poéticas de ese período: “Paréntesis pasional”, “La llama”, “Rusia”, “Insomnio”, título este último que volverá a emplear para un poema publicado en la revista *Sur*.[220] Más de un cuarto de siglo después, en su libro *El otro, el mismo,* de 1964, Borges reconoce entre sus temas habituales “la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura” y comienza el volumen con el poema de 1936, de igual título que aquel primero, aparecido en *Grecia* como prosa poética muchos años atrás. No lo ha dicho —por supuesto—, pero ha dejado las pistas para dialogar con algún lector cómplice que descubra, en el otro, al mismo.

Larga lucha esa contra las dificultades de la palabra tortuosa y ambigua, única materia e instrumento del escritor; connotaciones variables que intentan dar cuenta de un yo ilusorio, aferrado a dudas y certidumbres. Fatalismo del joven que, por aquel tiempo, le confía a su amigo ginebrino: *“Estoy en un período de Nirvana y de trabajo sereno y regular. A veces, pienso que es idiota tener esta ambición de ser un hacedor más o menos mediocre de frases. Pero he ahí mi destino”*.

El de estos primeros años fue un lapso fértil. Durante la breve estadía en Sevilla, escribió también para la revista *Gran Guignol*, dirigida por Manuel Ochoa, de la cual sólo se conocen tres números. En el primero, del 10 de febrero de 1920, encontramos bajo el título “Parábolas”, dos breves relatos: “La lucha” y “Liberación”. En ambos es visible la profunda influencia de Schopenhauer, su filósofo preferido.

Interesa mucho destacar que estas parábolas son las primeras narraciones en prosa con las que hasta ahora contamos, si omitimos, naturalmente, los primeros intentos infantiles. Quien lea *Los conjurados* no dejará de asociar “Parábolas” con “Otro fragmento apócrifo”.

En el artículo de José María Barrera ya citado, el crítico menciona “Hacia la nada”, texto que integraba el número 2 de *Gran Guignol*[221] y que no se ha encontrado. Lo curioso es que en “An Autobiographical Essay”, Borges escribe lo siguiente, refiriéndose a su padre: *“Él destruyó un libro de historias orientales —a la manera de las* Mil y una noches*— y un drama,* Hacia la nada, *sobre la desilusión de un hombre con respecto a su hijo”*.

Podría ser que el trabajo publicado en la revista fuera un fragmento de ese drama de Jorge Guillermo Borges, y que Barrera se hubiera equivocado al atribuírselo a su hijo; pero no se puede descartar la posibilidad

de que éste hubiera utilizado el mismo título para una obra propia, lo cual no sería raro en un escritor que se caracterizó muy pronto por su práctica continua del juego intertextual.

Por último, en el número 3 de *Gran Guignol,* del 24 de abril de 1920, podemos leer "Motivos del espacio y del tiempo (1916-1919)". Los versos libres de esta composición hablan de una experiencia inefable, casi mística, posible antecedente temático del relato "Sentirse en muerte", que encontramos en tres libros del autor.[222]

Desde Sevilla, Borges le escribe a Maurice Abramowicz: *"Quizá nos quedaremos aquí hasta Navidad. Después partiremos a Córdoba y Madrid. Luego —regreso a Ginebra por Barcelona"*.

Guillermo de Torre conocerá a la familia Borges en Madrid y cuenta las circunstancias de su primer encuentro con el poeta, en el ensayo "Para la prehistoria ultraísta de Borges".[223] Fue en la primavera de 1920, en "el ombligo de Madrid, la mismísima Puerta del Sol", y recuerda que los presentó Pedro Garfias, "un poeta andaluz del grupo ultraísta".

Desde allí, Borges le participa a Adriano del Valle que, en ese Madrid "asaz agrio y adusto", le ha ocurrido algo muy especial: Pedro Garfias lo ha llevado a la tertulia de Rafael Cansinos Assens, el maestro tan admirado por los jóvenes ultraístas:

"Me llevó al cenáculo de Cansinos en el Colonial que es un café lleno de luces y de espejos que lo ensanchan que lo hacen infinito que multiplican las luces de oro, que fructifican los racimos de rostros, que le dan algo de laberinto, algo de estar en el centro del universo, de partir de las neblinas de la prehistoria y marchar hacia las venideras auroras. Cansinos (que entre paréntesis no se parece nada a su efigie en la cubierta del Divino Fracaso) estuvo muy amable conmigo. Ahí conocí a López Parra a Correa Calderón y a Panedas que parece el más sencillo y agradable de todos.

"Hacia la madrugada acompañamos a Cansinos a su casa, Pedro, Panedas, y un muchacho Luque que debe ser mudo o idiota, y yo. En el camino levanté una bella discusión, de esas que yo busco, diciendo que en un par de siglos cuando nadie se acordara de ninguno de los presentes, quedaría el nombre de Pedro Luis de Gálvez…".

También mencionará a este poeta bohemio, siempre presente en las fiestas ultraístas, en una carta fechada en Zaragoza, el 4 de mayo de 1920, y destinada a Abramowicz:

"¡Querido hermano! Ayer he dejado Madrid al compás de los sonidos estridentes de un regimiento que se embarcaba en nuestro mismo tren, banda militar al frente.

"Mi etapa de Madrid (alcohol, camaradería, dudas y muy modestos festines) aunque de por sí en demasía mirífica, figura entre aquellas de las cuales me gustaría conservar siempre un recuerdo trucado. Dos días antes de mi partida, llegó a Madrid, Isaac, el director de Grecia *y en su honor se organizó una comida a la que asistieron todos los ultraístas y también el gran Pedro-Luis que había ganado 3000 pesetas al treinta y cuarenta y que nos anunció su intención de partir a Rusia la mañana siguiente…"*.

Su deseo de trucar, de transformar la realidad en torno a ciertos acontecimientos, le inspira el soneto "Pedro Luis en Martigny", trabajo inédito[224] compuesto, quizá, por esos días de 1920. Los versos contrastan la imagen convencional, casi artificial del paisaje de "tarjeta postal" con la aguerrida figura de Gálvez "rufián y caballero", "con la frente fulgente como mica".

Borges es, naturalmente, irónico cuando afirma que el personaje citado será el escritor cuyo nombre perdurará a través de los siglos, en la memoria de la gente. Lo que no dice, seguro de que su sutileza llegará a sus interlocutores españoles, es que su falacia consiste en la asociación implícita entre el nombre de un escritor de vida pintoresca del siglo XX y el del autor de "El pastor de Fílida", Luis Gálvez de Montalvo, Gentilhombre-cortesano, según reza la portada de la primera edición de su novela pastoril, y del cual sólo poquísimos lectores o ninguno guardarían memoria, si no fuera por su mención en el donoso escrutinio del capítulo VI, parte primera del *Quijote*:

—Este que viene es "El pastor de Fílida".

—No es ese pastor —dijo el cura— sino muy discreto cortesano: guárdese como joya preciosa.

Ya en Barcelona, Borges le cuenta a Abramowicz que nada ha sido resuelto aún sobre el viaje a Ginebra, aunque la familia no deja de hablar de ello. Pero casi toda su carta está dedicada a discurrir sobre el ultraísmo:

"…En tus observaciones sobre la estética tienes razón. La frase 'visión desnuda de las cosas' sólo tendría una aplicación rigurosamente exacta en la ciencia ¡y aun así!

"En el ultraísmo se pretende, más bien, crear mitos *nuevos, proceder de modo tal que cada artista pueda construirse un universo hecho a su imagen. El ideal sería que cada ultraísta en España fuera absolutamente diferente de sus cofrades. Sin duda este ideal está lejos: el uno tiene influencias de Cansinos, el otro de Apollinaire, el otro de Huidobro o de los futuristas…*

"Queremos (3 ó 4 de nosotros) destruir la retórica, la concepción arquitectónica del poema, los festones y los astrágalos como decía Boileau. Queremos condensar, no decir sino lo esencial. Hacer del poema un todo viviente y orgánico donde cada línea sea la síntesis acabada de una sensación de una impresión del mundo externo o espiritual, de un estado de alma, diría yo, si la expresión no fuera sospechosa y vaga. Tratar de que cada frase del poema tenga su vida propia, inmediatamente sentida, concebida por ella misma y no, por ejemplo, para llenar un vacío, como hacen los fabricantes de sonetos que llegan hasta construir 13 líneas indiferentes para preparar la entrada en escena de la última, la razón de ser de su soneto. Lo mal es absurdo. Otra cosa contra la que hay que luchar es la continuación de la imagen por el autor, esta manía de suprimir la sugestión a las cosas, de perseguirlas hasta las

últimas trincheras de lo imposible.

"Decir que los pies sangrantes del sol marchan sobre el mar está bien, pero informarnos a continuación que sus cabellos erizados de estrellas, que su lanza ha roto las cerradas falanges de la lluvia, etc. es idiota.

"Pero demasiada palabrería. Verbalmente me haré comprender mucho mejor.

"Después: ejemplos, objeciones que adivino sin llegar a precisarlas, definiciones de término…".

Después de una breve estadía en Ginebra, donde el padre de Borges consultó en una clínica especializada el problema de la enfermedad de su vista, la familia regresó a Mallorca.

Desde Valldemosa, Borges le escribió a su amigo Abramowicz, el 20 de agosto:

"No creo ya en ninguna utopía, maximalista, whitmaniana u otra. Me falta un fin, o más bien tengo demasiados ante mí. Voy a zozobrar dejando tan sólo como restos, 2 o 3 metáforas…".

Sin embargo, este pesimismo no lo hace olvidar su interés primordial, porque en otro párrafo comenta:

"Todavía espero la Grecia *del 15. Creo que una prosa ultraísta mía ha llegado demasiado tarde para aparecer en este número. No olvides enviarme un poema o lo que quieras para que yo lo traduzca para Grecia!!!"*.

El número de Grecia se publicó el 1 de setiembre y la prosa ultraísta era la titulada "Rusia". A ella se refiere en la carta siguiente:

"*Yo en poesía atravieso una etapa de entusiasmo occidentalista. Como habrás notado en mi poema 'Rusia',*[225] *me esfuerzo por unir la técnica ultraísta (metáforas plásticas, concisión, imágenes creadas) con los amplios ritmos y el ardor de mis primeros ensayos whitmanianos 'Himno del mar' y otros. Ahora trabajo en un poema de una quincena de líneas que se titulará 'Europa'…" […] "Me hablas de Sureda. Tengo un poema de él en mi bolsillo que me dio el día de nuestra despedida. Helo aquí, traducido en francés. ¿Qué dices?*[226] *[…] Encuentro muy buenos los versos quinto y sexto."*

En esta carta, le agradece también a Abramowicz el envío de "Fragmentos", de los cuales ha traducido algunos para el número de *Grecia* del 30 de setiembre, pero no se han encontrado dichas traducciones ni el poema "Europa".

A la vez, le escribe a Sureda sobre el destino de sus versos, el 4 de octubre de 1920:

"Le mandé también una copia al otro prosélito que he traído yo al Ultra, el lírico ironizante judío Maurice Claude. Éste —desde Ginebra— te transmite sus felicitaciones, sirviendo yo de hilo conductor".

Este fragmento ha llevado a Meneses y otros investigadores a considerar que Maurice Claude sería el seudónimo de Abramowicz. La confirmación de estas sospechas casi certezas, la hallo en la siguiente carta, dirigida a Ginebra:

"Sobre todo me gustan 'Romance' y 'un canto resignado'. 'Romance' es espléndido. Por el contrario, encuentro que en 'Descripción' tu prisma intelectual no ha descompuesto ni ahondado suficientemente los rayos de los datos sensoriales.

"Algo en 'un canto resignado' —el aire, el ritmo— me recuerda a Hölderlin, poeta que, creo, desconoces totalmente".

"Un canto resignado", de Maurice Claude, traducido por Borges, se publicó en el número 23 de *Ultra*, el 1 de febrero de 1922.

En otro pasaje de esta carta, Borges habla sobre la polémica entre los jóvenes ultraístas de la isla y sus "enemigos". Meneses se refiere extensamente a este episodio en su libro *Borges en Mallorca (1919-1921)*.

La discusión fue abierta por Elviro Sanz, que escribía en catalán, en la revista *L'Ignorancia,* una página de crítica titulada "Pros al vent", bajo el seudónimo L'Aura de L'Illot. En el número del 8 de octubre de 1920, publicó un artículo donde dirigió sus dardos contra la revista *Grecia* por su orientación ultraísta.

Escribe Borges:

"En Valldemosa, Jacobo y yo hemos fabricado dos réplicas, la una, irónica, medida, firmada Sureda y aparecida antes de ayer en Palma; la otra, violenta, acre, una proclama, firmada J.L.B., que he enviado ayer y que —¡ay!— quizá en modo alguno se publique, si se tiene en cuenta que nuestro enemigo es persona grata entre todos los redactores de los periódicos".

De su peregrinación por las redacciones sabemos por las cartas enviadas a Valldemosa. En una tarjeta del 8 de octubre, leemos:

"En mis manos acaba de anidar tu tarjeta. Salve! La noche del viernes fui con Moll (el barítono histrionizante que conoces) a La Almudaina, *donde, antes de leer siquiera mi prosa, se negaron, en un tono de* cordial cortesía, *a publicarla, visto su carácter polémico. A Ferrer no le he podido encontrar, y he enviado mis maltrechas cuartillas a* U. H., *donde harán con ellas lo que Dios quiera"*.

Su nota apareció en *Última Hora* con el título de "Réplica".[227] En este trabajo se advierten los tanteos de quien no ha definido aún plenamente los principios del movimiento que defiende. Contradiciendo el ensayo "Al margen de la moderna estética", publicado en *Grecia*, afirma: "Nuestro arte no es individualista". El carácter de lo que denominó "una proclama" le impide a su autor el reflexivo indagar teórico advertido en la carta enviada desde Barcelona a Abramowicz.

El 19 de octubre, le escribe a Sureda:

"Salve, compañero! Jubilosa e inesperadamente, acabo de constatar la aparición de mi réplica en la primera plana de U.H. *Tu hermano me anunció que Sanz nos responderá en bloque. Creo que conviene unificar nuestras fuerzas y aniquilar al enemigo con un artículo blindado firmado por ambos. Eso tendrá más fuerza y será más fácil publicarlo. La semana que viene, asciendo a Valldemosa"*.

Tampoco dejará de enviarle su trabajo a Abramowicz:

"… *un recorte del principal diario palmesano* La última hora *donde, en mi prosa que defiende nuestra religión literaria, se despliega tu seudónimo…"*.

Pero estas escaramuzas en defensa de una nueva concepción de la literatura, que los vanguardistas españoles etiquetaron ultraísmo, eran sólo un pretexto para la acción y no lo distraían de lo único realmente importante: su obra. En otro párrafo de esa carta, le comenta a su amigo, siempre con el mismo tono de broma, que disfraza su temor de caer en el autoelogio:

"¿Te he contado que Klemm y Heynicke han contestado mi envío del número de Grecia *donde se publicaron mis versiones de sus poemas,*[228] *el primero con una carta estilo Whitman y un libro de poemas dedicado y el otro con una carta también colmada del óleo de la amistad y un retrato y la promesa de enviarme un drama expresionista suyo?*

"'Alma mía, guárdate de pequeñas victorias!' dice Zarathustra".

Interesa señalar que, en esta carta, Borges empleó el siguiente encabezamiento: "¡Salud, hermano en la raza y en el ultraísmo!" También en otra carta sin fecha y encabezada tan sólo "Boletín", hallamos más explicaciones sobre esta hermandad de raza que tanto alegraba a Borges:

"… ante todo —y esto halaga esta manía judaica que has subrayado tantas veces en mí— acabo de descubrir en un libraco de un señor Ramos-Mejía, historiador serio, muy conocido en Buenos Aires, y a la vez idiota y verídico, que los Acevedo (la familia de mi madre) son sefarditas, judíos portugueses convertidos. No sé bien cómo festejar lo bastante este raudal de sangre israelita que corre por mis venas".

Años después, en el número 12, de abril de 1934, de la revista *Megáfono,* podemos leer su "Yo, judío", burlona réplica a la revista *Crisol* que lo acusaba de ocultar su supuesta ascendencia judía. Pero en aquellos jóvenes días de Mallorca, era sobre todo la discusión estética, el acicate de su espíritu combativo. Con dos artículos —"El arte de Fernández Peña" y "Contracrítica"— procuró apoyar a un pintor visitante cuya exposición fue duramente atacada por los críticos, según le cuenta a Abramowicz:

"Un amigo, el pintor castellano Fernández Peña, ha expuesto cuadros en Palma. Entre ellos un desnudo. *¡Qué escándalo, viejo, en esta ciudad levítica e idiota! Hasta los canónigos han venido en dobles filas cerradas para verlo —para verla mejor dicho. Nadie ha osado comprarle una sola tela. Todos los diarios lo han atacado indirectamente. Fui yo el único que ha publicado un artículo en su elogio. Hoy publico otro donde ataco a un crítico local que se apoya en las teorías de Taine para vapulearlo. Es divertido. Esta pequeña gloria de 'joven que ha estado en Madrid' me da cierta minúscula autoridad sobre los isleños"*.

Como en otras cartas de ese momento, repite aquí, también, su tristeza por el inminente regreso a América. Y con respecto al movimiento que defiende, observa con escepticismo:

"Tienes razón al execrar los cenáculos. En la práctica, ultraísmo = pataleo para el cerebro. La idiotez estilizada.

"Morphium-Ersatz".

De todos modos, lo divertían esos juegos aparentemente bélicos que surgían del intercambio público de ideas entre los distintos grupos literarios. Meses antes, el 24 de octubre de 1920, le habla a Sureda de su extrañeza por el silencio de *L'Ignorancia*:

"Supongo que nuestro adversario prepara algo tremendamente tremendo, o tal vez se le haya atragantado la contestación.

"Espero verte pronto corporalmente y continuar con ímpetu, bravura verbal y mala fe exquisita, la cruzada polémica 'contra el eunuquismo y la envidia', que diría Isaac. […] lo persisto escribiendo. He fabricado dos poemas: el 1º, *'Gesta Soviética', muy dinámico, el 2º, 'Judería', estilo de salmo bíblico. Actualmente, ando con un tercer poema ultraísta (bíblico) rotulado —inevitablemente— 'Crucifixión'. Este poema no se ha cristalizado aún: algunas metáforas nadan en mi cabeza*.

"Torre me ha enviado una antología[229] *de poemas expresionistas traducidos y comentados por mí, y un artículo de Escosura sobre el 'gran' poeta Torre"*.

Y en otra carta de mediados de noviembre:

"Yo terminé hace tiempo mi poema 'Judería'[230] *y ahora forjo un segundo poema: muy objetivo, dinámico y frío, que se rotulará 'Guardia Roja'*.[231]

"¿Qué te parece Grecia*?*

"El primer poema de Klemm, por mí traducido,[232] *me gusta. Me gusta esa visión de Jesucristo subiendo al cielo como un prestidigitador y dejando a los judíos atónitos…"*.

Como se sabe, Borges titulaba, a veces, de igual modo poemas distintos, aunque relacionados temáticamente; en ocasiones, repetía versos que se diferenciaban por mínimas variantes. Creaba así una intertextualidad que convertía su obra en un hipertexto que parecía extenderse al infinito y dar al lector la ilusoria certeza de compartir un recorrido con el autor. Los títulos iguales han dado lugar a confusiones, como en el caso de los dos trabajos titulados "Aldea".

En una carta a Sureda, le cuenta:

"Antiayer recibí carta de Torre, con otra noticia que es también sorprendente y jubilosa: el resurgimiento de Grecia *en Madrid, el lunes primero… la carta de Torre está fechada 29 de octubre. Si nuestro polisilábico lucífero de vanguardia no se equivoca y si Isaac surge de su largo silencio,* Grecia *llegará el sábado aquí.*[233] *[…] Yo acabo de corregir una prosa ultraísta que escribí en Valldemosa y que se titula 'Aldea' qué título más ñoño, ¿eh?*

"Jorge-Luis te abraza y te envía la traducción de unos versos fatalistas de Wilhelm Klemm".[234]

También le habla de esa "Aldea" a Abramowicz:

"En Madrid triunfa el Ultraísmo. Todos los periódicos hablan —con ironía o con odio, pero hablan. He recibido el segundo número de Ultra *= está muy bien. Publico allí una prosa titulada 'Aldea':*[235] *serie de anotaciones visuales o disparatadamente idiotas".*[236]

Termina su carta anunciándole que en una semana abandonarán Palma. De modo que, antes de viajar a Barcelona, a mediados de febrero de 1921, Borges ya ha visto impresa su prosa "Aldea".

Meneses afirma equivocadamente que la prosa ultraísta de 1921 nunca se publicó como tal y que en 1922, Borges la transformó en una versión en verso, después convertida en la primera estrofa de "Campos atardecidos", en *Fervor de Buenos Aires*, de 1923. La versión que transcribe no tiene la disposición tipográfica de la revista *Ultra*, lo cual lo lleva a hablar de diez versos cuando siempre fueron nueve. En realidad, el poema "Aldea"[237] se publicó por primera vez en el número 1 de *Prisma*, de diciembre de 1921, y fue después recogido en *Ultra*, en 1922.

Para resumir: ambas composiciones —la prosa ultraísta de febrero de 1921 y el poema de diciembre del mismo año— tienen sólo en común el título y una imagen auditiva, pues la oración inicial de la prosa —*"Las esquilas reúnen la tristeza dispersa de los crepúsculos"—,* será, con variantes, en el poema: *"Las esquilas recogen la tristeza/dispersa de las tardes…".*

El intercambio continuo de correspondencia, pese a que sólo podemos consultar las cartas de Borges, nos permite conocer mejor a aquel grupo de jóvenes intelectuales. Borges les comenta a sus amigos todo asunto de interés filosófico o literario al que esté dedicado.

El 1 de noviembre de 1920, le informa a Abramowicz:

"Además, en el Círculo, infinitas discusiones sobre la cuarta dimensión y las teorías de Einstein […] Como ultraísta y como kantiano, yo creo en la cuarta dimensión".

Y en otra carta escrita en Palma:

"Supongo que ya tiraste con disgusto el libraco sobre Quiroga. Es realmente un libro escrito por un profesor idiota que no ha visto sino el aspecto moral y no el valor estético de un hombre como Facundo, hermoso tipo violento y adámico de Ubermensch".

Una confesión curiosa, nunca repetida, aparece en otro comentario a Abramowicz:

"Escribo siempre pero no prosa. Tengo en la cabeza una idea para una novela corta ultraísta, pero pienso que no se cristalizará jamás…".

Quizá no sabremos ya, nunca, en cuál de sus cuentos se encierran débiles huellas de la idea que lo rondaba entonces.

Pero volvamos a la querella de Palma de Mallorca. El 28 de enero de 1921, otro contendiente se sumó a ella. El redactor de "Al correr de la pluma", una sección de *Última Hora*, adhirió a las críticas de Elviro Sanz, con un artículo que tituló "Diálogo con un buen amigo". Firmaba Pin, seudónimo tras el cual se ocultaba el crítico Palmer.[238] La contestación de los ultraístas no se hizo esperar: llegó el 3 de febrero, cuando *Última Hora* publicó "Ultraísmo", firmado con el seudónimo Dagesmar que, como observa Meneses, contiene las últimas sílabas de los apellidos de Sureda, Borges y Alomar.

Registra este hecho y da cuenta de otras noticias literarias, una carta llegada a Valldemosa, el 4 de febrero de 1921:

"Por la milésima vez: Salve! —Hoy jueves 3 ha emergido en U.H. *nuestra respuesta a Pin, y ha llegado el número 1 de* Ultra, *que resalta máximamente, Cansinos, Ramón, Adriano, Comet, Luque, Diego Parra, Panedas, J.L.B., Garfias, colaboran. Un hai-kai de este último: 'Risas' —Para tu risa pájaro mi casa —es una jaula— mi casa abierta y sonrosada —como una naranja.*

"¿Te place?".

Le comenta los mismos hechos a Abramowicz:

"He recibido el 1er número de Ultra *de Madrid. Gran formato, una prosa muy bella de Cansinos encabezando bellas prosas de Panedas y Parra, un poema mío y además un artículo donde he derramado algo de bilis sobre la cabeza de Romain Rolland. Y después y todavía y siempre algunas obras sintéticas de Pedro Garfias que son absolutamente perfectas. ¡Escucha!…".*

Transcribe "Risas" y continúa:

"Esto se parece a los Hai-Kai japoneses ¿verdad? Lo que resulta curioso es que antes de conocer tanto los Hai-Kai como estos poemas de Garfias, yo ya tenía el proyecto de cortar mis poemas en anotaciones separadas de imágenes, suprimiéndoles así todo carácter de arquitectura, por más insignificante que éste sea. […]

"Perdóname si apenas arrojadas sobre el papel algunas notas corticales, te dejo ya. Debo terminar un trabajo de gran importancia: la escritura del Manifiesto Sintético del grupo ultraísta de Mallorca, que aparecerá el 15 de febrero en la revista local Baleares. *Me divierte esta jugada! Las seis; a medianoche el director de* Baleares *tendrá en sus manos el Manifiesto al pie del cual (del Manifiesto!) van a retorcerse cuatro firmas ebrias, la última, la de tu*

Jorge Luis Borges

"En el festival ultraísta de Madrid, un gran escándalo. Los gritos y alaridos de indignación del público han ahogado totalmente la audición de 2 poemas míos. Las obras de otros hermanos del Ultra han corrido la misma suerte!".

Dos días antes de abandonar Palma, le escribe a Abramowicz:

"Parto pasado mañana. He dejado Palma con gran pena. Alomar, Sureda y yo hemos hecho el Manifiesto que tú

sabes y que provocó un asombro y un escándalo espléndido”.

Hay, también, aquí, una referencia que quizá se asocie con aquella desconocida que menciona en su prosa poética “Mallorca”:

“Ella no es natural —como Luz— ni sabiamente artificial como una joven de buena familia que he cortejado en Palma y en la que cada palabra y cada silencio eran una obra de arte…”.

Conviene señalar que, ya en el “Manifiesto del Ultra” de *Baleares*, los firmantes rechazaron la imagen de Darío y la modificación de Huidobro,[239] porque oponen “la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas”. En esta última, “el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja —más allá de las cárceles espaciales y temporales— su visión personal”. Los autores insisten, además, en señalar que en sus poemas los sentimientos son los de siempre, no varían, “lo que renovamos son los medios de expresión”.

Pocos días después del triunfo con el que finaliza la querella, Borges y su familia dejan Mallorca. Apenado, le escribe a Adriano del Valle: *“…Ya te habrá dicho nuestro gran Isaac que nos embarcamos en Barcelona el 4 de marzo para Buenos Aires. La idea de este viaje me angustia. A todos —incluso a Norah— nos desagrada volver a América. Espero estar de vuelta en España antes de un año de destierro”*.

El estado de ánimo de quien deja tanto camino recorrido cambiará, después, gradualmente, con el reencuentro que le devolverá sus raíces; ello puede comprobarse con las sucesivas variantes que irá introduciendo en su poema “Arrabal”, cuya primera versión aparece en el número 13 de *Cosmópolis*, en julio de 1921, algunos meses después de llegar a Buenos Aires, el 24 de marzo de ese mismo año.

Sus dudas ante el nuevo cambio no sorprenden, sobre todo si tenemos en cuenta la intensa actividad desplegada en esos dos años españoles. Había comenzado en Mallorca su carrera de escritor profesional, con el artículo titulado “Chronique des Lettres Espagnoles-Trois nouveaux livres”, que su amigo Abramowicz hizo publicar en el diario ginebrino *La Feuille*, el 20 de agosto de 1919. Luego prosiguió colaborando en las distintas revistas ultraístas, a las que continuaría enviando sus trabajos desde La Cruz del Sur.

Pero *Grecia* fue la revista que más quiso, la que ganó su amistad y gratitud por ser la primera que le abrió ampliamente sus puertas: eso explica la dureza con que comenta la actitud de Guillermo de Torre, en esta carta dirigida a Abramowicz:

“Garrapateo deprisa estas líneas donde tengo que contarte muchas cosas. Ante todo la noticia enorme y ambigua: la metamorfosis de Grecia *en* Reflector, *con Ciria y Escalante como director y el inevitable Torre como secretario de redacción, es decir como gran vizir, es decir como* privado del Rey *o Zar absoluto! Isaac, para citar las palabras de Torre, ‘pasa a la categoría de fundador’. Lo más gracioso es que Isaac, en cuatro páginas ampliamente paternales que he recibido de él, el mismo día de la comunicación de Torre, no me dice una palabra del asunto. Supongo que, falto de dinero, ha vendido la revista a Ciria, un muchacho rico y algo —decorosamente— loco, literariamente un discípulo de Montes, y del cual guardo un pálido recuerdo. (Asistía a los cenáculos vespertinos del* Oro del Rhin, *con poemas que se cincelaban colectivamente…) Según las previsiones de Torre,* Grecia *devendrá una suntuosa revista mundial con originales en lenguas extranjeras (enviaré tu Café Lyrique!), una parte de crítica, dibujos de Barradas, etc. Toda esta historia me inquieta. He respondido a los entusiasmos de Torre con una misiva escéptica y comedida, llena de alabanzas para Isaac… Torre me ha enviado también un número de* Cosmópolis *con una antología del ultraísmo (mi poema ‘Rusia’ está en ella) y un artículo de exégesis donde me nombra muchas veces, calificándome de ‘expresionista concentrado’ lo que da una sensación de caldo y elogiando mi temperamento lírico y mi dinamismo, etc. Después, en una carta, me pide que escriba una prosa elogiosa sobre su ‘Vertical’ Qué porquería, ¿no? He vendido mi alma haciendo un artículo donde la ironía penetra aquí y allá y donde alabo a Torre por lo contrario de lo que ha querido hacer”*.

Ya publicado el primer número de *Reflector*, en diciembre de 1920, le contará a Sureda:

“Advino Reflector. *Es una revista en todo semejante a* Grecia *(formato, papel, etc.) más 4 páginas en papel lustroso con reproducciones de Lichitz y Pablo Ruiz Picazzo. En este 1er número vienen 3 poemas inéditos de Juan Ramón Jiménez, y dos poemas dadaístas franceses, muy malos. Luego: cosas de Adriano, de Isaac, de Torre, y una prosa mía encomiástica del Manifiesto Vertical y plena de una ironía contenida que a veces salta a chorros grotescamente. Un número flojo”*.

Critica los dos poemas dadaístas, muestras de un movimiento en el que participa ocasionalmente. Se conservan en París, en el Fondo Doucet,[240] algunos trabajos suyos. El tono de uno de ellos, el titulado “Esquisse Critique”, es humorístico, aunque se vuelven a notar allí los rasgos presentes en tantas obras de Borges: inquietud metafísica, una lógica rigurosa y la profunda sensualidad ante la vida.

En la carta donde elogia “un canto resignado”, el poema de Abramowicz, le da a éste su opinión sobre un artículo de Rivière:

“… estoy convencido de que Rivière se equivoca cuando afirma que el dadaísmo constituye la realización integral de la personalidad. En teoría puede ser. En la práctica, los dadaístas trampean *todo el tiempo, ubican pequeñas acotaciones sexuales para escandalizar a los filisteos, buscan los juegos de palabras, las asociaciones grotescas, los retruécanos. Por otra parte ¿te imaginas un dadaísta sin público…? Me dirás que los dadaístas le otorgan mayor lugar a lo imprevisto, a la realidad. Esto es cierto, si por realidad se entiende la realidad tangible. Pero la realidad no tangible de una idea, de un sueño, aun de una teoría, no es menos real y es, precisamente, esta realidad interior la que se debe perseguir. Un teorema de Euclides no es menos real que una canilla. Puede afirmarse que las cosas reales, las cosas por las que los hombres están prontos a matarse entre sí, son cosas espiritualmente reales: el honor, la patria, etc.”*.

Y después de una digresión sobre el idealismo y de reconocerse kantiano y de hablar de Baroja y de Stirner, este lector de múltiples intereses, tan vanguardistas y tan clásicos, cuenta:

"Leo ahora a San Juan de la Cruz, un viejo místico castellano: hay poemas maravillosos de pasión, de música y de ternura…".

"El miércoles me marcho, me desgajo", le escribe a Sureda, antes de abandonar Palma. Y desde Barcelona: *"No dejes de escribirme. ¡Que no se rompa el cable escriptural entre nuestros dos corazones sobre el Atlántico!"*.

La correspondencia con Sureda, Abramowicz, Del Valle y las publicaciones ultraístas se mantendrá un tiempo más.

Ya en alta mar, en el Reina Victoria Eugenia: *"Escribo unos poemas completamente sensoriales —visuales ante todo— sin conciencia ni afirmación de mí mismo, sin cenestesia"*.

Buenos Aires cambiado, otros amigos, otro ambiente literario, las visitas de cortesía y presentación a los escritores consagrados, a Lugones, parientes casi desconocidos, conversaciones sobre filosofía con su padre y Macedonio Fernández en La Perla del Once, todo eso y más no interrumpió el recorrido de su pluma. El poeta de "unos poemas completamente sensoriales" es el prosista de "Anatomía de mi Ultra", trabajo publicado en *Ultra* de Madrid, el 20 de mayo de 1921. Conviene reparar en el adjetivo posesivo del título, que insiste en subrayar el individualismo de su concepción. Vuelve a distinguir aquí la estética pasiva de los espejos, cuando el individuo se "abandona el ambiente" —punto de vista impresionista— y la estética activa de los prismas, "cuando el ambiente es el instrumento del individuo" —punto de vista expresionista. En cuanto a sus esfuerzos líricos, busca en ellos *la sensación en sí.* Desea un arte que "traduzca la emoción desnuda, depurada de los datos adicionales que la preceden…" y, para conseguir esto, considera imprescindibles dos elementos: el ritmo "no encarcelado en los pentagramas de la métrica" y la metáfora "esa curva verbal que traza siempre entre dos puntos —espirituales— el camino más breve".

Publicará otra caracterización del Ultraísmo en *El Diario Español* de octubre de 1921 y, dos meses después, en los muros de la ciudad, el público leerá la Proclama de los jóvenes poetas reunidos en *Prisma*.

Borges cuenta en "An autobiographical Essay", que la revista le interesó a Alfredo Bianchi, quien les pidió una antología ultraísta "para su sólida revista *Nosotros*". Pero "Poemas Ultraístas" apareció en setiembre del año siguiente. Quizá Borges se refiera a algo más inmediato y, por modestia u olvido, no mencione su ensayo "Ultraísmo", publicado por *Nosotros* en diciembre de 1921. En *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guillermo de Torre transcribe los principios que fija Borges para el ultraísmo y lo considera a éste, "el único que en aquellas calendas, junto con Eugenio Montes y conmigo, había intentado dar un asidero teórico al ultraísmo".

De Torre cita también fragmentos de la Proclama de *Prisma*, que acompaña con la siguiente aclaración: "la redacción del anterior texto pertenecía enteramente a Borges, si bien llevaba también las firmas de Eduardo González Lanuza, de Guillermo Juan (Borges) y la mía".

Esta Proclama anticipa el ensayo "Nadería de la personalidad", del número 1 de *Proa*, con la ridiculización del culto del yo y el rechazo de la imposible historia: "Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional y variable…"

Prisma, apenas una hoja pegada por el grupo de jóvenes ultraístas en las calles de Buenos Aires, sólo llegó a tener dos números: el primero apareció en diciembre de 1921, según leemos en "An Autobiographical. Essay", aunque una carta, fechada el 24 de noviembre de 1921 y dirigida a Sureda dice:

"¡Salve, entrañable amigo! A estas horas habrán desfilado bajo tus ojos la explicación aquella del Diario Español *y el estandarte de* Prisma. *A este último lo clavaremos mañana en las paredes hostiles o indiferentes o tal vez generosas y acogedoras de Buenos Aires…"*.

El segundo número es de marzo de 1922. Por una carta enviada a Adriano del Valle, nos enteramos de que él era, en realidad, el único director de la publicación, aunque no figurase como tal, siguiendo un poco el rumbo impreso por *Ultra* de Madrid, en cuyas hojas se declaraba con frecuencia que la revista no tenía ningún director. Le dice al poeta sevillano:

"Te agradezco siempre la dedicatoria de tu bello 'Poema Pastoral', mas no la publiqué por la siguiente razón: se sabe —en los corrillos literarios a quienes el ultraísmo interesa— que yo dirijo Prisma *y, como comprenderás, resulta un tanto enfático y vanidoso que en mi propia revista salgan poemas dedicados a mí…"*.

El 29 de mayo le explica a Sureda:

"… Con lo de Prisma *quiero indicar algo así como un trastocamiento de la realidad, comparable a la descomposición de la luz al atravesar un prisma de cristal…"*.

Por esos días, la prosa de Borges, la de sus cartas, la de los ensayos y artículos polémicos, era su instrumento de acción que le permitía dialogar con el otro, discutir sus lecturas del momento y la filosofía idealista que ocupaba su pensamiento. Así como después de sus tres libros de versos, abandonará por unos años la poesía, también entonces le confía a Sureda, en la carta ya citada del 24 de noviembre:

"Qué estupendo sería forjar el año que viene un libro en complicidad, un libro de nihilismo alegre y definitivo, donde hubiese de todo: metafísica, ultraísmo, greguerías, y al final, una refutación del libro y de su plan y de sus egoísmos! ¿Y un libro de poemas? Pero la poesía se me antoja una cosa acorralada, encerradita, secundaria: una casualidad de la literatura. Hace tiempo que sólo escribo prosas. En Cosmópolis *de octubre han* publicado *dos*

intituladas 'Buenos Aires' y 'Crítica del paisaje'. En la misma revista de Noviembre, habrá salido —según me dice Torre, que es secretario de redacción— otro sobre la Metáfora, donde hablo de ti y que te enviaré en cuanto lo reciba. […]

Mi posición actual ideológica la tienes —más o menos— en la Proclama de Prisma. *(Perdóname que te dé otra vez la lata con ese rótulo.)*

Ya ves: el Yo no existe, la vida es un bodrio de momentos descabalados, el Arte (concedámosle una mayúscula al pobre) debe ser impar y tener vida propia, lo autobiográfico hay que ahogarlo para mayor felicidad propia y ajena, etc. … (¡Dos veces propia *y* vida *en la frase anterior! Qué escándalo)".*

En otra carta, insiste sobre el tema:

"Tienes sobrada razón al constatar la imposibilidad de discutir conmigo Metafísica a tan larga distancia. Únicamente te haré notar una cosa: es tan difícil suponer un dolor que nadie siente, como un color que nadie ve o una dureza que nadie palpa. Es decir, no hay objetividad y la idea materialista de causas y eventos no tiene ni pies ni cabeza. ¿Te dije que me han nombrado corresponsal de Cosmópolis*? Acabo de mandarles un estudio sobre la Metáfora donde desarrollo esas ideas y cito un verso tuyo, y que te remitiré cuando —si— se publica. […]*

"Respecto a tu elogio a mi poema 'Atardecer' (que se publicó en Ultra*) creo sinceramente que de los 3 últimos versos, el* único *que encarna una intuición verdadera de la realidad es el que dice: 'la tarde mutilada'.*

"Lo demás es Profesionalismo lírico".[241]

Como lo anuncia en su carta, en "La metáfora" vuelve a criticar aquella retórica que pretende erigirse en la única depositaria de la imagen de una supuesta realidad objetiva, ignorando las limitaciones de cualquier representación.

Jean Pierre Bernès señala en La Pléiade que "Buenos Aires" es, según su autor, un esbozo de *Fervor de Buenos Aires*. En verdad, identificamos la ciudad de Benarés de esta prosa con la del poema y con cualquier otra ciudad, imagen literaria y falsa de una Benarés inexistente por lo inalcanzable, porque ni la memoria ni la palabra pueden recuperar la imagen primera, una visión no deformada por las convenciones aprendidas y, quizá, como el idealista cree saber, tampoco esa imagen primera corresponda a una realidad accesible al conocimiento.

Esta prosa, publicada a continuación de "Crítica del paisaje", es un ejemplo concreto del ensayo precedente, donde Borges opone el paisaje de campo —ya propiedad de la retórica— al urbano, que todavía puede permitirle el acceso a una visión espontánea, no falseada, del "paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún".

En *Al margen*, de Rafael Barret, autor admirado por Borges, uno de los ensayos incluidos se titula, precisamente, "El paisaje" y constituye uno de los tantos ejemplos de ese juego intertextual que tanto le agradaba a Borges.

Por último, sus vacaciones de febrero de 1922, en Comodoro Rivadavia, de visita con su familia en la casa de su tío Francisco Eduardo Borges, lo enfrentaron con otro paisaje muy diferente, que registra en los dos primeros párrafos de su ensayo "El cielo azul, es cielo y es azul". A la bellísima descripción, sigue una discusión filosófica en torno a las distintas posiciones tomadas con respecto a la posibilidad de conocimiento de lo que, para Schopenhauer, es sólo representación.

Nuevamente su prosa es el instrumento utilizado para imponer la visión idealista que lo cautiva en esa etapa de sus lecturas, pero la emoción recurrirá al verso, porque en *Fervor de Buenos Aires*, figura "Jardín", con su inscripción al pie que fija el paisaje para el recuerdo: "Yacimientos del Chubut-1922".

Paisaje extraño ese, que necesitará describirle a Adriano del Valle:

"Yo recién vuelvo del Chubut, de Patagonia, donde he pasado un mes de veraneo entre sierras, arenales interminables y una ausencia total de la menor vegetación… En esta semana sacaremos el número segundo de Prisma".

El 25 de julio de 1922, le cuenta a Sureda que *"mañana me ha de suceder el cataclismo de un examen de inglés…"* —prueba que necesitaba rendir para ejercer como profesor—, le habla de sus lecturas, de su historia de amor con Concepción Guerrero y de sus proyectos. Hay, sobre todo, dos noticias que merecen destacarse. Una crítica al ultraísmo:

"En cuanto a tu observación sobre la inmovilidad del ultraísmo, también es justa, aunque últimamente Guillermo Juan ha compaginado varios poemas de un Ultraísmo diferente, medio chirle y dulzón, pero muy criollo y adecuado para manifestar el paisaje argentino líricamente.

"Ahí van dos versos de muestra: 'Sobre un arbolito huérfano dos palmas —banderitas blancas— con un cariñito de sol sobre las alas', 'Tus manos son sencillas —como las veredas del huerto'. ¿Te parece demasiado americano?".

Y una mención sobre su segunda revista *Proa*:

"Prisma *feneció, pero estamos juntando dinero para sacar una revista con la misma hechura de* Ultra *y que venderemos a veinte centavos el ejemplar. Lanuza quiere que se titule* Antena, *Guillermo Juan* Norte *o* Proa. *Norah Lange* Horizonte *y yo* Inquisición, *nombre que a todos parece absurdo. Hallamos también el nombre* Alcándora *que significa un fuego en lo alto de una montaña, pero que tiene además la fatalidad de significar una camisa morisca".*

Los tres números de esa primera época de *Proa* presentan otra vez a un Borges ensayista, poeta y crítico. En el primero está su ensayo "La nadería de la personalidad", sobre el cual le comenta a Sureda: *"¿Qué me dices de* Proa *y de esa pelma sobre 'La nadería…' que es otra carta enderezada a tu conversión al idealismo marca Schopenhauer?".*

Con el último número, de julio de 1923, se cerró una etapa de la revista, que coincidió con la aparición de *Fervor de Buenos Aires*, su primer libro, publicado algunos días antes de su segundo viaje a Europa. La salud de su padre requería consultar en Ginebra a un especialista, por su problema de siempre, la amenaza de la ceguera total.

La nostalgia del viajero quedó registrada en el poema "Alejamiento", en el número 36 de *Alfar*, revista editada en La Coruña.

De regreso en Buenos Aires, el 19 de julio de 1924, comienza otra rica aventura editorial: en agosto aparece el primer número de *Proa* en su segunda época, fundada por Borges, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz. Como ocurrió en *Prisma* y en la primera *Proa*, también aquí contarán los jóvenes escritores con las ilustraciones de Norah Borges. A lo largo de los quince números aparecidos mensualmente (salvo una entre el doce y el trece) hubo cambios en la dirección: a partir del décimo no figura ya Pablo Rojas Paz y, en los tres últimos, Francisco Luis Bernárdez reemplazó a Ricardo Güiraldes.

Desde su aparición, *Proa* se caracterizará por su eclecticismo y por un espíritu combativo que se revelará en las notas de redacción y en las cartas con que sus directores rechazaron comentarios que afectaban su libertad de escritores.

Por entonces, Borges era ya, además, colaborador frecuente de las revistas *Nosotros* e *Inicial*. Algunas respuestas de los escritores jóvenes a la Encuesta de la primera de estas publicaciones nos revelan la estima con que era seguida su actividad.

En esta segunda *Proa*, se multiplicará como siempre, prodigándose en cuanto detalle exija la aparición mensual de la revista: será "el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce"; traducirá a Herwart Walden; se interesará cada vez más por temas criollos; escribirá sobre Ipuche y sobre Hudson, sobre González Lanuza y sobre Torres Villarroel, sobre sir Thomas Browne y sobre el Fausto criollo.

La reseña que hace sobre *Prismas*, de González Lanuza, en el número 1 de *Proa*, diferencia radicalmente el ultraísmo español del porteño y es, en realidad, una despedida del movimiento. Pasados unos meses, su ensayo "Después de las imágenes" no registra ya ninguna mención del ultraísmo.

A fines de 1924, Borges publicó "Menoscabo y grandeza de Quevedo", en la *Revista de Occidente*, de Madrid. El año siguiente, apareció en dos números de la revista, la traducción de *Die Werwandlung (La Metamorfosis)* de Kafka. Tanto este trabajo como las posteriores traducciones de "Ein Hungerkünstler" y "Erstes Leid" no indicaban el nombre del traductor.

Muchos años después, en 1974, Fernando Sorrentino lo entrevistó a Borges y le preguntó por qué su versión de *La Metamorfosis* tenía un estilo tan diferente del habitual en él. El autor de "El otro" le respondió que no era suya esa traducción de Kafka, pero sí las demás que integraban el volumen de la colección La Pajarita de Papel, dirigida por Guillermo de Torre.[242]

Esta filosófica respuesta de Borges ha generado una controversia. Pero quien haya frecuentado los textos que escribió durante esa época, no puede asombrarse por la presencia de leísmos o por la abundancia de pronombres enclíticos comunes entonces.

Tras la publicación de *Inquisiciones*, su segundo libro, en abril de 1925, Borges le anuncia a Sureda que está preparando otro. Se refiere a *Luna de enfrente*, que aparecerá el 4 de noviembre del mismo año.

"Yo estoy urdiendo un tercer libro (en forma de cuaderno y con solas 32 páginas) que incluirá veinticinco composiciones en verso y cuya publicación depende de la venta de Inquisiciones. *Sólo la semana que viene desentrañaré ese secreto. Se ha escrito bastante sobre* Inquisiciones *(palos y elogios) pero no sé si ha vendido"*.

En esta carta, ya adopta la ortografía peculiar[243] que también aparece en *Luna de enfrente*,[244] con la eliminación de la d final en algunas palabras. También emplea, creo que por primera vez en su correspondencia a sus amigos españoles, nuestro voseo en la despedida: "Saludos a todos y para vos un gran abrazo" y agrega esta confidencia:

"Ando buscando la manera de salir de esta media-nombradía en que estoy metido, de esta media-fama de literato a quien los otros literatos lo leen, pero que no llega hasta el público. Estoy volviendo a una llaneza criolla en el decir y a un vocabulario austero, sin lujos: en mis apuntes del Fausto (que te mandé hace poco) ya habrás visto algo de ello. Leo bastante, pero atravesando siempre de un tema a otro: a Unamuno lo leo muy seguido y supongo que es el primero de cuantos hoy escriben en español. A Spengler lo sigo practicando: es grandioso, pero ha de hacer muchas trampas y yo no le fiaría ni diez centavos. Proa *se está vendiendo mucho y es una herramienta no despreciable para desparramar el nombre y las opiniones*.

Vida de cenáculo y de corrillos literarios ya es posible en esta ciudad. Algunos ecos de ella encontrarás en el Martín Fierro *que te mando"*.

Desde que había dado a conocer en *Martín Fierro* su poema Montevideo, el 6 de septiembre de 1924, sus colaboraciones en *Proa* alternaban con las dedicadas a la revista de Evar Méndez. En 1919, seducido por el título de aquella *Martín Fierro* de principios de siglo, Méndez había creado la suya, que alcanzó tan sólo unos pocos números. Un nuevo intento, a partir de febrero de 1924, resultó muy diferente: basta hojear los números aparecidos hasta el 15 de noviembre de 1927, cuando Méndez interrumpió su publicación por considerar que la adhesión de muchos de sus colaboradores al comité de la juventud yrigoyenista comprometía la prescindencia política de la revista.

Allí publicó Borges el primer esbozo del cuento "Hombres de las orillas". El breve relato titulado "Leyenda policial", fue luego llamado "Hombres pelearon", en *El idioma de los argentinos*.

A esta “Leyenda policial”, la firmó con el seudónimo de Francisco Bustos, apellido familiar que volvió a utilizar cuando publicó en el semanario multicolor de los sábados, del diario *Crítica*, “Hombres de las orillas”. Finalmente, este cuento apareció, casi sin ninguna variante, con su título definitivo: “Hombre de la esquina rosada”.

También en *Martín Fierro* se publicaron el prólogo de *Luna de enfrente* y el que dedicó a *Calle de la tarde*, el primer libro de Norah Lange, cuya aparición le comenta a Sureda:

“El ultraísmo existe aún: Nora Lange publicó La calle de la tarde *con un prefacio mío, y González Lanuza,* Prismas *sin esa desventaja. Ya te los sacudirán en breve”*.

Con todo, en su reseña de *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, vuelve a insistir en distanciarse del ultraísmo. Elogia el libro, pero señala su desacuerdo en algunos aspectos: *“Primeramente, quiero echarle en cara su progresismo, ese ademán molesto de sacar el reloj a cada rato”*.

Si nos detenemos en el último párrafo de este trabajo, veremos nuevamente su reivindicación de la literatura latinoamericana, frente a la europea y norteamericana. Actitud que se repetirá en 1928, con su decidida intervención en la querella sostenida entre los escritores argentinos y los colaboradores de *La Gaceta Literaria*, de Madrid, por la nota en la cual Guillermo de Torre, secretario de dicha revista, había tenido la mala ocurrencia de calificar a Madrid como el Meridiano Intelectual de América. Hubo varios números dedicados a la polémica, tanto en *La Gaceta Literaria* como en las revistas argentinas, pero finalmente se restableció la paz. Prueba de esto es la publicación en la española de “El idioma de los argentinos”, texto de la conferencia que Borges ya había visto impresa en los *Anales del Instituto Popular de Conferencias* y que incluyó, después, en su libro del mismo título.

Ahora bien, una de las características de *Martín Fierro* consistía en el sentido del humor que imperaba entre sus colaboradores. Las rivalidades de los distintos grupos literarios, los acontecimientos festivos, las bromas a costa de algún autor conocido, se registraban en poemas, epitafios y homenajes en lunfardo, firmados con letras o sílabas que ocultaban los apellidos de sus autores. Mensajes para reconstruir una atmósfera, ya que no de valor literario en sí mismos. Entre ellos, ubicamos la reacción ante el error geográfico-literario de Guillermo de Torre: en el número 42, del 10 de julio de 1927, hay una nota de Borges —“Sobre el meridiano de una gaceta”— y en la misma página, aparece otra nota en lunfardo, con el título “A un meridiano encontrao en una fiambrera”, firmada por Ortelli y Gasset, seudónimo de Borges y su amigo, el poeta entrerriano Carlos Mastronardi, quien nos habla de ello en su libro *Memorias de un provinciano*.

La actividad constante de Borges se extendía, también, a otras revistas. En *Valoraciones*, de La Plata, publicó muchas reseñas. En el número 9, de marzo de 1926, se halla “El tamaño de mi esperanza”, la prosa que luego dará título a su segundo libro de ensayos. En ella intenta definir lo que entiende por criollismo: *“Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo”*.

En el último párrafo, la supresión de la d final, la traducción de los nombres propios de autores ingleses, la mención de un autor griego clásico y la consideración del escepticismo nuestro como una apertura a la creación dan en rápidos trazos su propio retrato de escritor. Algunos de esos rasgos perdurarán a través del tiempo: su amplia erudición que lograba el acercamiento, fuera del tiempo y del espacio, con los escritores amigos; su adopción de la blanda almohada de la duda, a lo Montaigne:

“Nuestra famosa incredulidá no me desanima. El descreimiento, si es intensivo también es fe y puede ser manantial de obras. Díganlo Luciano y Swift y Lorenzo Sterne y Jorge Bernardo Shaw. Una incredulidá grandiosa, vehemente, puede ser nuestra hazaña”.

De ese tiempo, queda un curioso texto autógrafo titulado “Boletín de una noche”, citado por el profesor Donald A. Yates, en su ensayo *Behind Borges and I*.

“Boletín de una noche” está escrito en uno de los cuadernos que Borges usaba para diversas anotaciones. Yates explica que el autor recordaba la casa en que había escrito ese texto y que era la situada en Quintana 222, donde vivió con su familia desde 1924 hasta 1930. Como “Boletín de una noche” figuraba en una lista de títulos posibles, para incluir en el libro *El tamaño de mi esperanza*, Yates deduce que tiene que ser anterior a julio de 1926, fecha de publicación de dicha obra.

Coincido con Yates en que Borges no ahonda aquí en el problema del desdoblamiento, en la angustia de ser otro, sino en la sensación de desaparecer en la nada, vivida una y otra vez cuando el sueño y las tinieblas borran el universo. Predomina el idealismo de Schopenhauer que lo apasionaba entonces, presente asimismo en algunos poemas de *Fervor de Buenos Aires*, en “Amanecer” y “Caminata”, por ejemplo.

Ese año de 1926, se multiplicarán sus trabajos en *Nosotros* e *Inicial* y *Martín Fierro* y *La Prensa.* En este periódico, colaborará a partir de los primeros meses del año. Escribirá sobre problemas de estilo, sobre su admirado y criticado Quevedo, sobre los poetas que cantaron a Buenos Aires, sobre “La inútil discusión de Boedo y Florida”, cuya validez se negó siempre a reconocer.

El año siguiente, integrará el consejo directivo de una nueva revista titulada *Síntesis*. En ella comenzará por publicar, en los números 1 y 3, su ensayo “Indagación de la palabra”, al que le seguirán otros, así como también notas de actualidad y reseñas firmadas con las familiares iniciales J.L.B.

En 1927, murió Ricardo Güiraldes y en *Martín Fierro* apareció una nota necrológica que firmaban un grupo de escritores, entre ellos, Borges. Pero sólo en junio de 1928, en el número 13 de *Síntesis*, la reseña del libro póstumo *Poemas místicos*, titulada “El lado de la muerte en Güiraldes”, trasmite al lector todo su dolorido

sentir por la desaparición del entrañable y respetado amigo. Un mes antes, se había suicidado Francisco López Merino, para quien escribió la elegía que publicó *La Vida Literaria*, en el número 3 del mes de octubre.

Sin duda estas pérdidas influyeron en su espíritu, cuando escribió el poema "Muertes de Buenos Aires: La Chacarita-La Recoleta", aparecido en la revista *Criterio*, del 26 de julio de 1928.

Su primera colaboración en *Criterio* fue el ensayo "La conducta novelística de Cervantes", sobre el escritor español que lo acompañó a través de toda su obra y al cual se refiere con humor en una carta a Sureda, del 29 de mayo de 1922:

"¿Qué datos quieres que te dé sobre Guillermo Juan Lanuza, Piñero, Martel, Ortelli, Reyes, Norah Lange y los demás compañeros que apuntalan el Ultra? El Quijote *cuenta tres volúmenes y sólo hay en él tres hombres reales: don Quijote, Sancho y el Bachiller Sansón Carrasco. Si Cervantes que es el primer escritor del mundo (¿estás de acuerdo en eso conmigo?) necesitó un novelón en dos partes para dar vida valedera a tres personas, mal puedo yo animar en una carta brevísima a tanta gente (No creas que me arrimo por haraganería a esta argumentación)"*.

De esos años tan plenos de creación, de camino andado, sólo he podido registrar unos pocos hechos; aunque cada paso, cada escrito de ese itinerario va tejiendo la red de lo que será una obra perfecta.

Al terminar esa primera década, había reunido sus publicaciones —no todas—, en tres libros de poemas y tres de ensayos, notas y reseñas.

El último ensayo del año 29, titulado "El otro Whitman", se ocupa del poeta norteamericano que había descubierto en Ginebra, en traducción alemana. Pero el penúltimo escrito de esta década fue "Paul Groussac", homenaje incluido en el número extraordinario de la revista *Nosotros*, dedicado a la memoria del escritor francés-argentino.

Entonces Borges tenía casi treinta años, había obtenido el segundo premio municipal por *El idioma de los argentinos*, ya pensaba en su *Evaristo Carriego* y no sabía, o sí, quizá lo sabía, que a la vuelta de los años lo aguardaba el escritorio de Paul Groussac en la Biblioteca Nacional, en aquel viejo edificio de la calle México, que tanto le gustaba recorrer.

CARTAS DE BORGES A ABRAMOWICZ
ESCRITAS EN FRANCÉS

12 janvier 920

Je te envois mon cher un numéro de *Grecia* où tu trouveras quelque chose de moi = un hymne écrit à Valldemosa —Ce n'est pas grande chose mais c'est naïf et enthousiaste— Tout ce mouvement ultraiste espagnol est proche parent de l'expresionisme allemand et du futurisme italien. Pour moi, le Maître est toujours Whitman. [pág 496]

12 janvier 920

J'ai fait ici quelques amis très gentils types, poètes ultraistes, fervents adorateurs de Baudelaire, Mallarmé, Pérez de Ayala, Appollinaire, Darío… et avec eux j'ai force noctambulé discuté, émis des jugeménts arbitraires sous les excelses réverbères dont les flammes d'or me font penser (ultraîstement) a des Boudhas fervents invoquant la nuit frondescent, vidé des verres, inspecté des bals de prostituées, mangé des *churros*, joué et même gagné à la roulette et avant hier soir [sic] vu l'aube qui s'ouvrait dans un tempête de lumière sur le Guadalquivir et changeait les vitres du petit café où nous étions en des rares vitraux splendides de pourpre et de bleu pâle.

Je viens d'écrire cette phrase sans prendre haleine.

Je suis de ton avis en ce qui concerne le bolchevisme. C'est un sale racaille d'arrivistes — qui arriveront et feront une saleté morale mediocre et monotone de la Vie. [497]

Je suis dans un période de nirvana et de travail calme et régulier. Parfois je pense que c'est idiot d'avoir cette ambition d'être un faiseur plus ou moins mediocre de phrases.

Mais c'est là mon destin. [498]

Peut être resterons nous ici jusqu'à Noël. Après nous partirons pour Cordoba et Madrid. Puis retour à Genève par Barcelona. [499]

Cher frère! Hier j'ai quité Madrid aux sons stridents d'un régiment qui s'émbarquait dans le même train que nous, bande militaire en tête. Mon étape à Madrid [alcool, camaraderie, doutes et très modestes festins] quoique trop mirifique en elle même est de celles dont j'aimerais toujours garder un souvenir plus ou moins truqué. Deux jours avant mon départ, Isaac le directeur de *Grecia* est venu à Madrid et en son honeur on organiza un dîner auquel assistérent tous les ultraîstes et aussi le grand Pedro-Luis qui avait gagné 3000 *pesetas* au trente et quarante et nous annonça son intendon de partir pour la Russie le lendemain… [500]

… Dans tes observations sur l'esthétique tu as raison. Le terme de "vision nue des choses" ne saurait trouver une application rigoureusement exacte que dans la science —et encore!

Dans l'ultraîsme on tâche plutôt de créer de *mythes* nouveaux de faire en sorte que chaque artiste puisse se façonner un univers fait à son image. L'idéal serait que chaque ultraîste en Espagne fut absolumment dissemblable à ses confrères. Sans doute cet idéal est loin = l'un a des influences de Cansinos, l'autre d'Apollinaire l'autre de Huidobro ou des futuristes…

Nous voulons (3 ou 4 de nous) détruire la réthorique, la conception architectonique du poème, les festons et les astragales comme disait Boileau. Nous voulons condenser, ne dire que l'essentiel. Faire du poème un tout vivant et organique dont chaque ligne soit la synthèse achevée d'une sensation, d'une impresion du monde externe ou spirituel, d'un état d'âme, dirai-je, le mot ne fut-il pas suspecté et vague. Tacher que chaque phrase du poème ait sa vie propre, inmédiatement sentie, conçue en vue d'elle même et non pas, par exemple, par boucher un vide, comme font les fábriquants de sonnets qui vont jusqu'à bâtir 13 lignes indifférents pour préparer l'entrée en scène de la dernière, la raison d'être du leur sonnet. Ce qui est absurde. Une autre chose à lutter contre, c'est la continuation de l'image par l'auteur, cette manie d'ôter la suggestion aux choses de les poursuivre jusqu'aux tranchées dernières de l'impossible.

Dire que les pieds sanglants du soleil marchent sur la mer est bien, mais nous informer ensuite que ses cheveux sont hérissés d'étoiles, que sa lance a rompu les phalanges serrées de la pluie, etc. est idiot.

Mais assez ergoté. Verbalement je me ferait comprendre bien mieux. Puis = des exemples, des objetions que je devine sans arriver à les preciser, des definitions de termes… [501]

20 Août 920, Valldemosa

Je ne crois plus à aucune utopie, maximaliste whitmanienne ou autre. Il me manque un but ou plutôt j'ai trop de buts devant moi. Je vais sombrer en laissant comme épaves uniques, 2 ou 3 métaphores… […]

J'attends encore la *Grecia* du 15. Je crois qu'un prose ultraîste de moi est arrivée trop tard pour paraître dans ce numéro. N'oublie pas de m'envoyer un poème ou ce que tu voudras pour que je le traduisse pour *Grecia*!!! [502]

Moi en poésie je traverse une étape d'enthousiasme occidentaliste. Comme tu auras remarqué dans mon poème "Russie", je m'efforce à unir la technique ultraîste (inétaphores plastiques, concision, images crées) avec les larges rythmes et l'entrain de mes premiers essais whitmaniens "Himno del mar" et autres. Maintenant je travaille à un poème d'une quinzaine de lignes qui s'intitulera "Europa"… […]

Tu me parles de Sureda. J'ai un poème de lui dans ma poche qu'il me donna le jour de nos adieux. Le voici versé au français. Qu'en dis tu? […]

Je trouve le cinquième et le sixième vers très forts. [503]

[Carta sin fecha, aunque en ella manifiesta que le faltan 5 o 6 meses para volver a Buenos Aires]

J'aime surtout "Romance" et "un chant resigné". "Romance" est splendide. Dans "Description" par contre je trouve que ton prisme intellectuel n'a pas suffisamment decomposé et creusé les rayons des données sensorielles.

Quelque chose dans "un chant resigné" —l'allure, le rythme— me rappelle: Hölderlin, poète qui t'est, je crois, totalement inconnu. [504]

A Valldemosa nous avons fabriqué, Jacobo et moi, deux repliques, l'une ironique, logique, mesurée, signée Sureda et qui a paru avant- hier à Palma; l'autre, violente, acre, proclamatoire, signée J.L.B. que j'ai expedié hier et qui —hélas— ne se publiera peut-être point, vu que notre ennemi est persona grata chez tous les redacteurs des journeaux. [504]

… une coupure du principal journal palmesan *La última hora* où, dans ma prose défensive de notre religion littéraire s'étale ton pseudo-nyme… […]

Tai-je raconté que Klemm et Heynicke ont répondu à mon envoi du numéro de *Grecia* contenant mes versions de leurs poèmes, le premier avec une lettre style Whitman et un livre de poèmes avec dédicace, et l'autre par une lettre pleine aussi de l'huile de l'amitié et un portrait et la promesse de m'envoyer un sien drame expresioniste?

"Mon âme, garde toi de petites victoires!" dit Zarathustra. [505-506]

Bulletin

… d'abord-et ceci flatte cette lubie judaîque que tu as souligné chez moi maintes fois-je vienne de découvrir dans un bouquin d'un monsieur Ramos-Mejía, historien grave, très connu à Buenos Aires et tout à fait idiot et veridique, que les Acevedo (la famille de ma mère) sont de séphardites, de juifs portugais convertis. Je ne sais trop comment celébrer ce ruisseau de sang israélite qui coule dans mes veins. [506]

Un ami, un peintre castillan Fernámdez Peña, a fait une exposition de tableaux à Palma. Entr'eux un *nu*. Quel scandale, mon vieux dans cette ville levitique et idiote! Même de chanoines sont venus en doubles rangs serrés pour le voir -pour *la* voir, plutôt. Personne n'a osé lui acheter une seule toile. Tous les journaux l'ont attaqué indirectement. Moi seul j'ai publié un article en son éloge.

Aujourd'hui je publie un autre attaquant un critique local qui s'appuie sur les théories de Taine pour lui tapper dessus. Cela est amusant. Cette gloriole de "jeune homme qui a êté à Madrid" me donne une certaine minuscule autorité sur les insulaires. […]

Tu as raison en exécrant les cénâcles. En pratique, ultraîsme = pietinement pour le cerveau. L'idiotie stylisée.

Morphium-Ersatz. [506]

A Madrid triomphe l'Ultraîsme. Tous les journeaux en parlent - Avec ironie ou haine, mais ils en parlent. J'ai reçu le 2me Numéro de *Ultra*: il est très bien. J'y publie une prose intitulé "Village": serie de notations visuelles ou moqueusement idiotes. Il n'y a point de trait d'union spirituel entre cete phrase et la précedente. [508]

Puis, au Cercle, d'infinis discussions sur la quatrième dimension et les théories d'Einstein…

… Comme ultraîste et Kantien, je crois a la 4ème dimension. [509]

Je suppose que tu as déjà jetté le bouquin sur Quiroga avec degoût. C'est bien un livre écrit par un idiot de professeur qui n'a vu que le côté morale et non-point la valeur esthétique d'un homme comme Facundo, beau type violent et adamique de Ubermensch. [509]

J'ecris toujours mais en prose. J'ai en tête une idée pour une nouvelle ultraîste mais je pense que cela ne se cristalisera jamais… [509]

J'ai reçu le 1er numéro de *Ultra* de Madrid. Un vaste format, une très belle prose de Cansinos en tête de belles choses de Panedas et de Parra, un poème de moi et encore un article où j'ai versé un peu de bile sur la tête de Romain Rolland. Et puis et encore et toujours quelques pièces synthétiques de Pedro Garfias qui son absolument parfaites. Ecoute: (transcribe "Risas" en el original español).

Ceci ressemble aux Hai-Kai japonais, n'est pas? -Ce qu'il y a de curieux c'est qu'avant de connaître soit le Hai-Kai soit ces poèmes de Garfias, j'avais déjà eu le projet de découper mes poèmes dans de notations separées d'images, leur supprimant ainsi tout caractère d'architecture, si mince fut-il. […]

Pardonne moi si à peine jetées sur le papier quelques notes corticoles je te quitte à present. J'ai à ultimer un travail d'une large importance: l'écriture du Manifeste Synthetique du groupe ultraîste de Mallorca, qui paraîtra le 15 février dans la revue locale *Baleares.* Cela m'amuse cette combine! Six heures: à minuit le directeur de *Baleares* aura dans ses mains le Manifeste au pied duquel (du Manifeste!) vont se tordre quatre ivres signatures, la dernière celle de ton

Jorge Luis Borges

Dans le festival ultrîste à Madrid, un grand scandale. Les cris et hurlements d'indignation du public on totalement noyé l'audition de 2 miens poèmes. Les oeuvres des autres frères de l'ultra ont subi le même sort! [511]

Après-demain je pars. J'ai quitté Palma avec un vaste regret. Alomar, Sureda et moi nous avions fait le Manifeste que tu sais et qui provoqua un étonnement et un scandale splendide. […]

… Elle n'est ni naturelle —comme Luz— ni savamment artificielle comme telle jeune fille de bonne famille que j'ai courtisé à Palma et dont chaque mot et chaque silence étaient un oevre d'art… [511]

A la hâte je grifonne ces lignes ou j'ai à te narrer beaucoup de choses. D'abord la nouvelle énorme et ambigüe: la métamorphose de *Grecia* dans *Reflector,* avec Ciria y Escalante comme directeur et l'inevitable Torre comme sécretaire de rédaction, c'est à dire comme gran vizir, c'est à dire comme *privado del Rey* ou Tzar absolu! Isaac, pour citer les mots de Torre "pasa a la categoría de fundador". Le plus drôle c'est qu'Isaac, dans quatre pages amplement paternelles que j'ai reçu de lui le même jour que la communication de Torre, ne me dit pas un mot de l'affaire. Je suppose que, faute de argent, il a vendu la revue à Ciria, garçon riche et quelque peu —convenablement— fou, littérairement un disciple de Montes, et dont je garde un blêm souvenir. (Il assistait aux cénacles vespéraux del *Oro del Rhin*, avec de poèmes qu'on ciselait collectivement…) Selon les prévisions de Torre, *Grecia* deviendra une somptueuse revue mondiale avec de originaux dans de langues étrangères (j'y enverrais ton Café Lyrique!) partie critique, dessins de Barradas, etc. Toute cette histoire m'inquiète. J'ai répondu aux enthousiasmes de Torre par une missive, sceptique et compasée, pleine de louanges de Isaac… Torre m'a envoyé aussi un numéro de *Cosmópolis* avec une anthologie de l'ultraïsme (mon poème "Russia" y est) et un article d'exegèse où il me nomme maintes fois, en me qualifiant de "expresionista concentrado" ce qui donne une sensation de bouillon et en louant mon temperament lyrique et mon dinamisme, etc. Puis, dans une lettre, il me prie d'écrire une prose laudatoire de son "Vertical". Quelle saleté, hein? J'ai vendu mon âme en faisant un article oú l'ironie perce parfois et où je loue Torre pour le contraire de ce qu'il a voulu faire. [512-513]

… je suis convaincu que Rivière se trompe quand il affirme que le dadaîsme constitue la réalisation intégrale de la personalité. En théorie peut-être. En pratique, les dadaîstes *trichent* tout le temps, placent de petites notations sexuelles pour scandaliser les philistins, cherchent les jeux de mots, les raprochements grotesques, les calembours. D'ailleurs t'imagines tu un dadaîste sans publique. Tu me diras que les dadaîstes laissent un plus large place à l'imprévu, à la réalité. Ceci est vrai, si par réalité on entend la réalité tangible. Mais la réalité non tangible d'une idée, d'un rêve, voire d'une théorie, n'est pas moins réel et c'est précisement cette réalité intérieure que l'on doit poursuivre. Un théoreme d'Euclide n'est pas moins réel qu'un robinet. On peut affirmer que les choses réeles, les choses pour lesquels les gens sont prêtes â s'entretuer, sont de choses spirituellement réeles: l'honeur, la patrie, etc. […]

Je lis maintenant San Juan de la Cruz, un vieux mystique castillan: il y a de poèmes merveilleux de passion, de musique et de tendresse… [514]

ÍNDICE CRONOLÓGICO (1919-1929)

Ésta es la nómina de los trabajos que Jorge Luis Borges realizó en el período 1919-1929, ordenados por la fecha de su primera publicación, y en el caso de los manuscritos, por su fecha aproximada de realización. Los textos señalados con asterisco no están incluidos en este libro. Con el signo [♦] se indican los libros publicados en esta década y su contenido.

1919

[1] Chronique des lettres espagnoles. Trois nouveaux livres. [Reseña] *La feuille*, Ginebra, 20 de agosto. Publicado en Jorge Luis Borges, *Oeuvres completes*, Bibliotheèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1993.
[2] Himno del mar. [Poema] *Grecia*, Sevilla, Año 2, Nº 37, 31 de diciembre.

1920

[3] Paréntesis pasional. [Prosa poética] *Grecia*, Sevilla, Año 3, Nº 38, 20 de enero.
[4] Al margen de la moderna estética. [Artículo] *Grecia*, Sevilla, Año 3, Nº 39, 31 de enero.
[5] Parábolas: La lucha-Liberación. [Relatos] *Gran Guignol*, Sevilla, Año 1, Nº 1, 10 de febrero.
[6] Lírica inglesa actual: "Adoradores de la Luna" de E. R. Dodds, "Soñé toda la noche" de Henry Mond, "Muerte súbita" de Conrad Aiken. [Traducción] *Grecia*, Sevilla, Año 3, Nº 40, 20 de febrero.
[7] La llama. [Prosa poética] *Grecia*, Sevilla, Año 3, Nº 41, 29 de febrero. Publicado después con el título "Llamarada" en *Fervor de Buenos Aires*, 1923.
[8] Novísima lírica francesa: "La leyenda", de Pierre Albert Birot. [Traducción] *Grecia*, Sevilla, Año 3, Nº 41, 29 de febrero.
[9] Lírica austríaca de hoy: "Velut canes" de Simón Jichlinski. [Traducción] *Grecia*, Sevilla, Año 3, Nº 42, 20 de marzo.
[10] Motivos del espacio y del tiempo (1916-19). [Poema] *Gran Guignol*, Sevilla, Año 1, Nº 3, 24 de abril.
[11] Esquisse critique. [Poema manuscrito] Colección Tzara, Fondo Doucet, Biblioteca Sainte-Geneviève, París. Publicado en La Pléiade, 1993. Primavera 1920.
[12] Lettre collective avec un texte d'écriture automatique. [Carta manuscrita y poema] Colección Tzara, Fondo Doucet, Biblioteca SainteGeneviève, París. Publicado en La Pléiade, 1993. Primavera 1920.
[13] Pedro Luis en Martigny. [Poema manuscrito] En una carta de Borges a Maurice Abramowicz. Publicado por Daniel Mayer en *Ecriture 28*, Lausanne, Printemps 1987. c. 1920.
[14] Trinchera. [Poema] *Grecia*, Madrid, Año 3, Nº 43, 1 de junio.
[15] Hermanos. [Poema] *Grecia*, Madrid, Año 3, Nº 45, 1 de julio.
[16] Señal. [Poema] *Grecia*, Madrid, Año 3, Nº 46, 15 de julio.
[17] Lírica expresionista: Síntesis. [Artículo] *Grecia*, Madrid, Año 3, Nº 47, 1 de agosto.
[18] Rusia. [Poema manuscrito] Publicado en Cahier de L'Herne, París, 1964. S/f
[19] Rusia. [Prosa poética] *Grecia*, Madrid, Año 3, Nº 48, 1 de septiembre.
[20] "Poème" de Jacobo Sureda (manuscrito). [Traducción] En una carta de Borges a Maurice Abramowicz. c. 1920. (*Colección Eduardo F. Costantini*.)
[21] Insomnio. [Prosa poética] *Grecia*, Madrid, Año 3, Nº 49, 15 de septiembre.
[22] Poema. *Baleares*, Palma, Año IV, Nº 121, 15 de septiembre.
[23] Antología expresionista: "El arranque" de Ernst Stadler, "Lusitania" de Johannes R. Becher, "Arrullo" e "Instante" de Kurt Heynicke, "Ciudad" de Werner Hahn, "Noche en el cráter" de Alfred Vagts, "El cielo nos soborna" de Wilhelm Klemm, "Lucha de amor", "Encuentro" y "Al pasar" de August Stramm, "Poemas" de Lothar Schreyer, "Epitalamio" de H. v. Stummer. [Notas y traducción] *Cervantes*, Madrid, octubre.
[24] Réplica. [Nota] *Última Hora*, Palma, 19 de octubre.
[25] Lírica expresionista: Wilhelm Klemm. [Nota y traducción] *Grecia*, Madrid, Año 3, Nº 50, 1 de noviembre.
[26] "Madurez" de Wilhelm Klemm (poema manuscrito). [Traducción] En una carta de Borges a Jacobo Sureda. Noviembre. (*Colección María Kodam*.)
[27] Vertical. [Nota] *Reflector*, Madrid, Año 1, Nº 1, diciembre.
[28] *Intentona de soneto. [Poema manuscrito] Circa 1920.

1921

[29] El arte de Fernández Peña. [Nota] *Última Hora*, Palma, 5 de enero.

[30] Contra crítica. [Nota] *Última Hora*, Palma, 20 de enero.
[31] Horizontes: Roman (sic) Rolland, *Clérambault*, Paris, 1920. [Reseña] *Ultra,* Madrid, Año 1, Nº 1, 27 de enero.
[32] Mañana. [Poema] *Ultra,* Madrid, Año 1, Nº 1, 27 de enero.
[33] Ultraísmo (firmado por Dagesmar). [Nota] *Última Hora,* Palma, 3 de febrero.
[34] Aldea. [Prosa poética] *Ultra,* Madrid, Año 1, Nº 2, 10 de febrero.
[35] Manifiesto del Ultra (firmado por Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar y Jorge Luis Borges). *Baleares,* Palma, Año V, Nº 131, 15 de febrero.
[36] Catedral. [Poema] *Baleares*, Palma, Año V, Nº 131, 15 de febrero. Publicado después en la revista *Ultra*, Madrid, Nº 19, 1 de diciembre de 1921.
[37] Gesta maximalista. [Poema] *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº *3*, 20 de febrero.
[38] Prismas: (Acordes-Mendicantes-Ciudad-Pueblo). [Poema] *Ultra*; Madrid, Año 1, Nº 4, 1 de marzo.
[39] Guardia roja. [Poema] *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 5, 17 de marzo. Publicado después en la revista *Tableros*, Madrid, Año 1, Nº 1, 15 de noviembre de 1921.
[40] Tranvías. [Poema] *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 6, 30 de marzo.
[41] Norte. [Poema] *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 7, 10 de abril.
[42] Cingladura. [Poema] *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 8, 20 de abril.
[43] Distancia. [Poema] *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 9, 30 de abril.
[44] Anatomía de mi "Ultra". [Artículo] *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 11, 20 de mayo.
[45] Atardecer. [Poema] *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 14, 20 de junio. Es la segunda estrofa del poema "Atardeceres", publicado en *Fervor de Buenos Aires*, 1923.
[46] "Jardín amor", de Kurt Heynicke (poema). [Traducción] *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 14, 20 de junio.
[47] Fiesta. [Poema] *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 15, 30 de junio.
[48] Arrabal. [Poema] *Cosmópolis*, Madrid, Nº 32, agosto. En *Fervor de Buenos Aires*, 1923.
[49] Crítica del paisaje. [Artículo] *Cosmópolis*, Madrid, Nº 34, octubre.
[50] Buenos Aires. [Artículo] *Cosmópolis*, Madrid, Nº 34, octubre. Publicado en *Inquisiciones*, 1925; incluimos la primera versión, debido a sus variantes.
[51] Horizontes: *Die Aktions-Lytik*, *1914-1916*, Berlín, [Reseña] *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 16, 20 de octubre.
[52] Ultraísmo. [Artículo] *El Diario Español*, Buenos Aires, 23 de octubre.
[53] Casa Elena. [Prosa poética] *Ultra*, Año 1, Nº 17, 30 de octubre.
[54] La metáfora. [Artículo] *Cosmópolis*, Madrid, Nº 35, noviembre.
[55] Guardia roja. [Poema] *Tableros*, Madrid, Año 1, Nº 1, 15 de noviembre. Fue publicado antes en la revista *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 5, 17 de marzo de 1921.
[56] Proclama. (Firmada por Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre.) *Prisma*, Buenos Aires, Nº 1, nov-dic 1921. Fue publicada después en la revista *Ultra*, Madrid, Año II, Nº 21, 1 de enero de 1922.
[57] Aldea. [Poema] *Prisma*, Buenos Aires, Nº 1, nov-dic 1921. Publicado después en la revista *Ultra*, Año II, Nº 21, 1 de enero de 1922. Es la primera estrofa de "Campos atardecidos", publicado en *Fervor de Buenos Aires*, 1923.
[58] Ultraísmo. [Artículo] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 15, Vol. 39, Nº 151, diciembre.
[59] La lírica argentina contemporánea: "Al hijo de un amigo" de Macedonio Fernández, "Incontaminado" de Marcelo del Mazo, "Soneto" de Enrique Banchs, "La voz" de Rafael Alberto Arrieta, "Barbara" de Alfonsina Storni, "El caballero de la mano al pecho" de Álvaro Melián Lafinur, "Las rosas, por ejemplo" de Fernández Moreno, "El divino temor" de M. Rojas Silveyra, "Árbol" de Bartolomé Galíndez, "El chino del 'Aurora'" de Héctor Pedro Blomberg. [Selección y notas] *Cosmópolis*, Madrid, Nº 36, diciembre.
[60] Catedral. [Poema] *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 19, 1 de diciembre. Publicado antes en la revista *Baleares*, Palma, Nº 131, 15 de febrero de 1921.
[61] Último rojo sol. [Poema] *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 20, 15 de diciembre.
[62] Montaña. [Poema] *Tableros*, Madrid, Año 1, Nº 2, 15 de diciembre.

1922

[63] *Proclama. (Firmada por Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre.) *Ultra*, Madrid, Año 11, Nº 21, 1 de enero. Publicada antes en *Prisma*, Buenos Aires, Nº 1, nov-dic 1921.
[64] *Aldea. [Poema] *Ultra*, Madrid, Año II, Nº 21, 1 de enero. Publicado antes en *Prisma*, Buenos Aires, Nº 1, nov-dic 1921. Es la primera estrofa del poema "Campos atardecidos", publicado de *Fervor de Buenos Aires*, 1923.
[65] Prismas: "Sala vacía". [Poema] *Ultra*, Madrid, Año II, Nº 22, 15 de enero. Publicado en *Fervor de Buenos Aires*, 1923, con el título "Sala vacía".
[66] Escaparate/Porcelana. [Poema] *Tableros*, Madrid, Año II, Nº 3, 15 de enero.

[67] “Un canto resignado” de Maurice Claude (poema). [Traducción] *Ultra*, Madrid, Año II, Nº 23, 1 de febrero.
[68] Tarde lacia. [Poema] *Tableros*, Madrid, Año II, Nº 4, 28 de febrero.
[69] [Manifiesto] (Sin firma). *Prisma*, Buenos Aires, Nº 2, marzo.
[70] Atardecer. [Poema] *Prisma*, Buenos Aires, Nº 2, marzo. Es la primera estrofa del poema “Atardeceres”, publicado en *Fervor de Buenos Aires*, 1923.
[71] Siesta. [Poema] *Ultra*, Madrid, Año II, Nº 24, 15 de marzo.
[72] El cielo azul, es cielo y es azul. [Artículo] *Cosmópolis*, Madrid, Nº 44, agosto.
[73] *La nadería de la personalidad. [Artículo] *Proa*, primera época, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, agosto. Publicado en *Inquisiciones*, 1925.
[74] Al oportuno lector. [Nota] *Proa*, primera época, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, agosto.
[75] Noche de San Juan. [Poema] *Proa*, primera época, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, agosto. En *Fervor de Buenos Aires*, 1923, con el título “La noche de San Juan”.
[76] Sábado. [Poema] En “Poemas ultraístas”, *Nosotros*, Buenos Aires, Año 16, Vol. 42, Nº 160, septiembre. Es la primera estrofa del poema “Sábados”, publicado en *Fervor de Buenos Aires*, 1923.
[77] Sábado. [Poema] Revista *Manomètre*, Lyon, Nº 2, octubre. Es la primera estrofa del poema “Sábados”, publicado en *Fervor de Buenos Aires*, 1923.
[78] Forjadura. [Poema] *Proa*, primera época, Buenos Aires, Año 1, Nº 2, diciembre. Publicado en *Fervor de Buenos Aires*, 1923.
[79] *Manuel Maples Arce, *Andamios interiores.* [Reseña] *Proa*, primera época, Buenos Aires, Año 1, Nº 2, diciembre. Publicado en *Inquisiciones*, 1925.

1923

[80] *La encrucijada de Berkeley. [Artículo] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 17, Vol. 43, Nº 164, enero. Publicado en *Inquisiciones*, 1925.
[81] *Villa Mazzini. [Poema manuscrito] Circa 1923.
[♦] *Fervor de Buenos Aires.* [Poemas] Buenos Aires, Imprenta Serantes, [jun] 1923. Edición del autor. 300 ejemplares. Hay edición facsimilar de Alberto Casares, Buenos Aires, 1993. *Contenido:* A quien leyere. [Prólogo] - *Las calles - *La Recoleta - *Calle desconocida - *El Jardín Botánico - Música patria - *La plaza San Martín - *El truco - *Final de año - Ciudad - Hallazgo - *Un patio - *Barrio reconquistado - *Vanilocuencia - Villa Urquiza - Sala vacía - *Inscripción sepulcral (Dilató su valor allende los Andes…) - *Rosas - Arrabal - *Remordimiento por cualquier defunción - *Jardín - *Inscripción en cualquier sepulcro - Dictamen - *La vuelta - *La guitarra - *Resplandor - *Amanecer - *El Sur - *Carnicería - *Alquimia - *Benarés - Alba desdibujada - *Judería - *Ausencia - *Llaneza - Llamarada - *Caminata - La noche de San Juan - *Sábados - *Cercanías – Caña de ámbar - Inscripción sepulcral (Las cariñosas lomas orientales…) - *Trofeo - Forjadura - *Atardeceres - *Campos atardecidos - *Despedida. [Publicamos en este libro los poemas que no llevan asterisco.]

    Fervor de Buenos Aires. Buenos Aires, Emecé Editores, 4a reimpresión, 1996. (Contiene la última versión de los poemas revisados por el autor en 1977 y se completa con ocho poemas excluidos de las ediciones anteriores.)

[82] Francisco Piñero. [Nota] *Proa*, primera época, Buenos Aires, Año 1, Nº 3, julio.
[83] Acotaciones: Guillermo de Torre, *Hélices*; Macedonio Fernández, *El recién venido*, inédito aún. [Reseñas] *Proa*, primera época, Buenos Aires, Año 1, Nº 3, julio.
[84] Atardecer-*Le soir tombé*. (Publicación bilingüe. La traducción al francés es de Emile Malespine). [Poema] *Manomètre*, Lyon, Nº 4, agosto. Es la tercera estrofa del poema “Sábados”, publicado en *Fervor de Buenos Aires*, 1923.
[85] *Acerca de Unamuno, poeta. [Artículo] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 17, Vol. 45, Nº 175, diciembre. Publicado en *Inquisiciones*, 1925.
[86] Acerca del expresionismo. [Artículo] *Inicial*, Buenos Aires, Año 1, Nº 3, diciembre. En *Inquisiciones*, 1925, con variantes.

1924

[87] Alejamiento. [Poema] *Alfar*, La Coruña, Nº 36, enero.
[88] *Examen de metáforas, primera parte. [Artículo] *Alfar*, La Coruña, Nº 40, mayo. En *Inquisiciones*, 1925.
[89] *La traducción de un incidente. [Artículo] *Inicial*, Buenos Aires, Nº 5, mayo. En *Inquisiciones*, 1925.
[90] Los llanos. [Poema] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 18, Vol. 47, Nº 181, junio. En *Luna de enfrente*, 1925.
[91] *Examen de metáforas. Su ordenación, segunda parte. [Artículo] *Alfar*, La Coruña, Nº 41, 7 de junio. En *Inquisiciones*, 1925.
[92] *Herrera y Reissig. [Artículo] *Inicial*, Buenos Aires, Año 1, Nº 6, agosto. En *Inquisiciones*, 1925.

[93] Ramón Gómez de la Serna. [Nota] *Inicial*, Buenos Aires, Año 1, Nº 6, agosto. En *Inquisiciones*, 1925, con dos párrafos modificados. Hay otra versión titulada "Ramón y Pombo", en *Martín Fierro*, Buenos Aires, Nº 14-15, 24 de enero de 1925.
[94] Boletín de una noche toda (manuscrito). [Prosa poética] s./f. De un cuaderno de notas entregado por Borges al profesor Donald Yates. [c. 1924-1926]
[95] Proa [Declaración preliminar, sin firma. La redacción estaba integrada por J. L. Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz]. *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, agosto.
[96] Herwarth Walden. [Nota] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, agosto.
[97] "Cubismo, expresionismo, futurismo" de Herwarth Walden. [Traducción] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, agosto.
[98] Acotaciones: **Prismas*, por E. González Lanuza. [Reseña] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, agosto. En *Inquisiciones*, 1925, con el título "E. González Lanuza".
[99] Salmos: Jactancia de quietud-Singladura-A Rafael Cansinos Assens. [Poemas] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, agosto 1924. En *Luna de enfrente*, 1925.
[100] *Interpretación de Silva Valdés. [Nota] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 2, septiembre. En *Inquisiciones*, 1925.
[101] Montevideo. [Poema] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 8-9, 6 de septiembre. En *Luna de enfrente*, 1925.
[102] *La criolledad en Ipuche. [Artículo] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 3, octubre. En *Inquisiciones*, 1925.
[103] *Norah Lange. [Nota] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 10-11, 9 de octubre. Publicado como prólogo de *La calle de la tarde*, 1924. En *Inquisiciones*, 1925.
[104] *Torres Villarroel (1693-1770). [Artículo] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 4, noviembre. En *Inquisiciones*, 1925.
[105] La llegada de Tagore. [Nota] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 4, noviembre.
[106] *Definición de Cansinos Assens. [Nota] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 12/13, 10 de noviembre. En *Inquisiciones*, 1925.
[107] *Después de las imágenes. [Artículo] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 5, diciembre. En *Inquisiciones*, 1925.
[108] *Menoscabo y grandeza de Quevedo. [Artículo] *Revista de Occidente*, Madrid, Nº 6, 10 de diciembre. En *Inquisiciones*, 1925.

1925

[109] *El Ulises de Joyce. [Artículo] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 6, enero. En *Inquisiciones*, 1925.
[110] Acotaciones: *Omar Jaiyám y Fitzgerald. [Nota] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 6, enero. En *Inquisiciones*, 1925.
[111] La última hoja del *Ulises*. [Traducción] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 6, enero.
[112] *Ramón y Pombo. [Nota] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 14/15, 24 de enero. En *Inquisiciones*, 1925. Hay otra versión titulada "Ramón Gómez de la Serna" en *Inicial*, Nº 6, agosto de 1924.
[113] *Sir Thomas Browne. [Artículo] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 7, febrero. En *Inquisiciones*, 1925.
[114] Dualidad en una despedida. [Poema] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 8, marzo. En *Luna de enfrente*, 1925, con el título "Dualidá en una despedida".
[115] Antelación de amor. [Poema] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 8, marzo. En *Luna de enfrente*, 1925. Publicado después con el título "Amorosa anticipación".
[116] *Sobre un verso de Apollinaire. [Artículo] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 19, Vol. 49, Nº 190, marzo. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926, con el título "La aventura y el orden".
[♦] **Inquisiciones.* [Ensayos] Buenos Aires, Editorial Proa, Imprenta "El Inca", abril, 1925. 500 ejs. Hay edición de Seix Barral, Buenos Aires, 1994. *Contenido:* *Prólogo - *Torres Villarroel (1693-1770) - *La traducción de un incidente - *El *Ulises* de Joyce - *Después de las imágenes - *Sir Thomas Browne - *Menoscabo y grandeza de Quevedo - *Definición de Cansinos Assens - *Ascasubi - *La criolledad en Ipuche - *Interpretación de Silva Valdés - *Examen de metáforas - *Norah Lange - Buenos Aires - *La nadería de la personalidad - *E. González Lanuza - *Acerca de Unamuno, poeta - *La encrucijada de Berkeley - Acotaciones: *Manuel Maples Arce; Ramón Gómez de la Serna; *Omar Jaiyani y Fitzgerald - *Queja de todo criollo - *Herrera y Reissig - Acerca del expresionismo - *Ejecución de tres palabras - *Advertencias. [De los textos que integran este libro sólo tres: "Ascasubi", "Queja de todo criollo" y "Ejecución de tres palabras" no han sido publicados previamente en revistas.]
[117] Breve rectificación [Nota] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 9, abril.
[118] [Carta] (Firmada por Jorge Luis Borges, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz).

Proa, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 9, abril. Publicada nuevamente en *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 11, junio.
[119] *Oscar Wilde y un poema. [Artículo] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 19, Vol. 49, Nº 191, abril. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926, con el título "La balada de la cárcel de Reading".
[120] De la dirección de *Proa*. [Carta] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 19, Vol. 49, Nº 191, abril.
[121] *Acotación del árbol en la lírica. [Artículo] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 10, mayo. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926, con el título "Reverencia del árbol en la otra banda".
[122] *El Fausto criollo. [Artículo] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 11, junio. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[123] [Carta] (Firmada por Jorge Luis Borges, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz), *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 11, junio. Publicada antes en *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 9, abril.
[124] *Oliverio Girondo, *Calcomanías.* [Reseña] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 18, 26 de junio. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[125] *El idioma infinito. [Artículo] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 12, julio. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[126] Para el advenimiento de Ramón. [Nota] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 19, 18 de julio.
[127] Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, 1925. [Reseña] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 20, 5 de agosto.
[128] Fernández Moreno, *Aldea española*, 1925. [Reseña] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 22, 10 de septiembre.
[129] *El otro libro de Fernán Silva Valdés. [Reseña] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 24, 17 de octubre. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[130] *Proa*. [Nota de la redacción, sin firma. La redacción estaba integrada por Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa y Francisco Luis Bernárdez] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 13, noviembre.
[131] *La tierra cárdena. [Artículo] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 13, noviembre. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[132] Los otros y Fernán Silva Valdés. [Relato] *Revista de América*, Buenos Aires, Nº 5, noviembre.
[♦] **Luna de enfrente.* [Poemas] Buenos Aires, Editorial Proa, Talleres G. Ricordi y Cía, 4 de noviembre de 1925. 300 ejs. *Contenido*: Al tal vez lector [Prólogo] - *Calle con almacén rosao - *Al horizonte de un suburbio - Los llanos - Antelación de amor - Dualidá en una despedida - *El general Quiroga va en coche al muere - Jactancia de quietud - Montevideo - A Rafael Cansinos Assens - Singladura - *Apuntamiento de Dakar - *La promisión en alta mar - Tarde cualquiera - La vuelta a Buenos Aires - *Dulcia linquimus arva - A la calle Serrano - *Casi Juicio Final - *Casas como ángeles - *Mi vida entera - *Último sol en Villa Ortúzar - *Para una calle del Oeste - Patrias - Soleares - Por los viales de Nîmes - El año cuarenta - En Villa Alvear - *Versos de catorce. *Luna de enfrente*: Buenos Aires, Emecé Editores, 3a edición corregida y aumentada, 1995. [Contiene la última versión de los poemas revisada por el autor en 1977 y se completa con seis poemas excluidos de las ediciones anteriores.]
[133] Al tal vez lector. [Prólogo] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 25, 14 de noviembre. En *Luna de enfrente*, 1925.
[134] **Saint Joan: A Chronicle Play*. [Reseña] *Sagitario*, La Plata, Año 1, Nº 4, nov-dic. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[135] *Ejercicio de análisis. [Artículo] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 14, diciembre. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[136] Versos para Fernán Silva Valdés. [Poema] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 14, diciembre.
[137] Nydia Lamarque, *Telarañas.* [Reseña] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 14, diciembre.
[138] La aureola con almuerzo y otras erratas. [Poema] *Martín Fierro*,segunda época, Buenos Aires, Año 2, Nº 26, 29 de diciembre.

1926

[139] [Nota autobiográfica] *Antología de la poesía argentina moderna*, Buenos Aires, El Ateneo, enero, 1926.
[140] Acotaciones: *Antología de la poesía argentina moderna*, ordenada por Julio Noé, 1926; *Simplismo*, poemas inventados por Alberto Hidalgo; Juan Vidal Martínez, *Evasión*; Posdatas. [Reseñas y notas] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 15, enero.
[141] *La pampa y el suburbio son dioses. [Artículo] *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 15, enero. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[142] *Carta a Güiraldes y a Brandán en una muerte (ya resucitada) de Proa. *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 15, enero. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926, con el título "Carta en la defunción de

Proa".
[143] *Leopoldo Lugones, *Romancero.* [Reseña] *Inicial*, Buenos Aires, Nº 9, enero. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[144] *Las coplas acriolladas. [Artículo] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 20, Vol. 52, Nº 200-1, 1 de febrero. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[145] *Milton y su condenación de la rima. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de febrero. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[146] *El tamaño de mi esperanza. [Artículo] *Valoraciones*, La Plata, Nº 9, marzo. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[147] Soneto para un tango en la nochecita. [Poema] *Caras y Caretas*, Buenos Aires, Año 29, Nº 1432, 3 de marzo.
[148] *Historia de ángeles. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 7 de marzo. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926, con el título "Historia de los ángeles".
[149] *Carriego y el sentido del arrabal. [Nota] *La Prensa*, Buenos Aires, 4 de abril. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[150] La fundación mitológica de Buenos Aires. [Poema] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 20, Vol. 53, Nº 204, mayo. En *Cuaderno San Martín*, 1929. Después con el título "Fundación mítica de Buenos Aires".
[151] Arrabal en que pesa el campo. [Poema] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 20, Vol. 53, Nº 204, mayo. En *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, 1929.
[152] *Examen de un soneto de Góngora. [Artículo] *Inicial*, Buenos Aires, Nº 10, mayo. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[153] *Acerca del vocabulario. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de mayo. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926, con el título "Palabrería para versos".
[154] *La adjetivación. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 16 de mayo. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[155] *Invectiva contra el arrabalero. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 6 de junio. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
[156] Soneto híbrido con envión plural. (Firmado por Marechal, Vallejo, Borges y Güiraldes o Girondo). [Parodia], *Martín Fierro*, Buenos Aires, Nº 29-30, 8 de junio.
[157] *A manera de profesión de fe literaria. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de junio. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926, con el título "Profesión de fe literaria".
[158] Villa Urquiza. [Poema] *Alfar*, La Coruña, Nº 59, julio de 1926.
[159] Las Palmas. [Poema] *Alfar*, La Coruña, Nº 59, julio de 1926.
[♦] **El tamaño de mi esperanza.* [Ensayos] Buenos Aires, Editorial Proa, Talleres Gráficos de Ernesto A. Petenello, julio de 1926, 500 ejs. Hay edición de Seix Barral, Buenos Aires, 1993. *Contenido*: *Inscripción - *El tamaño de mi esperanza - *El Fausto criollo - *La pampa y el suburbio son dioses - *Carriego y el sentido del arrabal - *La tierra cárdena - *El idioma infinito - *Palabrería para versos - *La adjetivación - *Reverencia del árbol en la otra banda - *Historia de los ángeles - *La Aventura y el Orden - *Las coplas acriolladas - *Carta en la defunción de Proa - Acotaciones: *El otro libro de Fernán Silva Valdés; *Oliverio Girondo, *Calcomanías*; **Las luminarias de Hanukah*; **Saint Joan: A Chronicle Play*; *Leopoldo Lugones, *Romancero* - *Ejercicio de análisis - *Milton y su condenación de la rima - *Examen de un soneto de Góngora - *La balada de la cárcel de Reading - *Invectiva contra el arrabalero - *Profesión de fe literaria - *Posdata, [Los textos de este libro fueron publicados previamente en diarios y revistas, con excepción de "Las luminarias de Hanukah"]
[160] Nota bibliográfica al libro de Ildefonso Pereda Valdés, *La guitarra de los negros.* [Reseña] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 30-31, 8 de julio.
[161] Romancillo, cuasi romance del "Roman-Cero" a la izquierda. (Firmado por Marechal, Borges, Vallejo y Méndez.) [Parodia] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 30-31, 8 de julio.
[162] La presencia de Buenos Aires en la poesía. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de julio.
[163] Vicente Rossi, *Cosas de negros.* [Reseña] *Valoraciones*, La Plata, Nº 10, agosto.
[164] Las dos maneras de traducir. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de agosto.
[165] Cuentos del Turquestán. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de agosto.
[166] Nota bibliográfica al "Júbilo y miedo" de Ipuche; "Oriental" por Julio Silva. [Reseñas] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 33, 3 de septiembre.
[167] Lo cacharon en Cacheuta (firmado por Bernárdez-Borges-Guillermo Juan-Marechal-Pereda Valdés-Vallejo). [Parodia] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 33, 3 de septiembre.
[168] *La felicidad escrita. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 24 de octubre. En *El idioma de los argentinos*, 1928.
[169] *La metáfora. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 31 de octubre. En *El idioma de los argentinos*, 1928, con el título "Otra vez la metáfora"
[170] Elegía de Palermo. [Poema] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 20, Vol. 54, Nº 210, noviembre. En *Cuaderno San Martín*, 1929, con el título "Elegía de los portones".
[171] Tarde cualquiera. [Poema] Revista *Juvencia*, Lomas de Zamora, Nº 15, 11 de noviembre. Publicado

antes en *Luna de enfrente*, 1925.
[172] Mallorca. [Nota] *El Día*, Palma de Mallorca, 21 de noviembre.
[173] *Días como flechas*. [Reseña] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 36, 12 de diciembre.
[174] Soleares. [Poema] En *Antología de poetas argentinos*, Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1926, y antes en *Luna de enfrente*, 1925.
[175] Prólogo en *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
[176] Versos con ademán de recuerdo. [Poema] Revista *Áurea*, 1926-1927. En *Cuaderno San Martín*, 1929, con el título "Fluencia natural del recuerdo".

1927

[177] Alfonso Reyes, *Pausa*. [Reseña] *Valoraciones*, La Plata, Tomo IV, Nº 11, enero.
[178] *Ubicación de Almafuerte. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de enero. En *El idioma de los argentinos*, 1928.
[179] *El culteranismo. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de enero. En *El idioma de los argentinos*, 1928. Hay otra versión titulada "Gongorismo", en *Humanidades*, Universidad Nacional de La Plata, Tomo XV, 1927.
[180] *Ascendencias del tango. [Artículo] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 4, Nº 37, 20 de enero. En *El idioma de los argentinos*, 1928.
[181] *La fruición literaria. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de enero. En *El idioma de los argentinos*, 1928.
[182] Viñetas cardinales de Buenos Aires. [Poema] *Inicial*, Buenos Aires, Nº 11, febrero.
[183] Álvaro Melián Lafinur, *Las nietas de Cleopatra*. [Reseña] *Valoraciones*, La Plata, Nº 12, febrero.
[184] Quevedo humorista. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de febrero.
[185] *Leyenda policial. [Relato] *Martín Fierro*, segunda época. Buenos Aires, Año 4, Nº 38, 26 de febrero. En *El idioma de los argentinos*, 1928, con el título "Hombres pelearon".
[186] Homenaje a Carriego. [Nota] (Sin firma.) *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 4, Nº 38, 26 de febrero.
[187] La Pampa. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de marzo.
[188] [Autobiografía] Publicada con el título "Jorge Luis Borges". [Nota] *Martín Fierro*, segunda época. Buenos Aires, Año 4, Nº 39, 28 de marzo de 1927, y en *Exposición de la actual poesía argentina* (1922-1927) de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, Buenos Aires, Minerva, 1927.
[189] Saludo a Buenos-Ayres (Traducción de B.M.) [Parodia] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 4, Nº 39, 28 de marzo.
[190] Itinerario de un vago porteño. (Firmado por Jorge Luis y Guillermo Juan Borges.) [Parodia] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 4, Nº 39, 28 de marzo.
[191] *Un soneto de don Francisco de Quevedo. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de mayo. En *El idioma de los argentinos*, 1928.
[192] *Para el centenario de Góngora. [Nota] *Martín Fierro*, segunda época. Buenos Aires, Año 4, Nº 41, 28 de mayo de 1927. En *El idioma de los argentinos*, 1928.
[193] *Indagación de la palabra (primera parte). [Artículo] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, junio. En *El idioma de los argentinos*, 1928.
[194] R. Cansinos Assens. [Nota] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, junio.
[195] *Alfonso Reyes, *Reloj de sol.* [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, junio. En *El idioma de los argentinos*, 1928.
[196] Sobre el meridiano de una gaceta. [Nota] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 4, Nº 42, 10 de junio/10 de julio.
[197] A un meridiano encontrao en una fiambrera. (Firmado por Ortelli y Gasset.) [Nota] *Martín Fierro*, Buenos Aires, Nº 42, 10 de junio/10 de julio.
[198] Moderación en los proverbios. (Firmado por Jorge Luis y Guillermo Juan Borges). [Parodia] *Martín Fierro*, Buenos Aires, Nº 42, 10 de junio/10 de julio.
[199] Primitivo R. Sanjurjo. [Nota] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 2, julio.
[200] Para el advenimiento de Pirandello. [Nota] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 2, julio.
[201] *Los amigos dilectos*, Ricardo Sáenz Hayes. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 2, julio.
[202] *Indagación de la palabra (segunda parte). [Artículo] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 3, agosto. En *El idioma de los argentinos*, 1928.
[203] *Un estudio biográfico y crítico sobre Sarmiento*, Carlos Octavio Bunge. [Reseña] *Síntes*is, Buenos Aires, Año 1, Nº 3, agosto.
[204] *Psico-zoología pintoresca*, Domingo Sasso. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 3, agosto.
[205] *Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga. [Nota] *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 4, Nº 43, Buenos Aires, 15 de agosto. En *El idioma de los argentinos*, 1928.

[206] Página sobre la lírica de hoy. [Nota] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 21, Vol. 57, Nº 219-220, agosto/ septiembre.
[207] *Índice y fe de erratas de la nueva poesía americana*, Francisco Soto y Calvo. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 4, septiembre.
[208] *Exposición de la actual poesía argentina*, organizada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 4, septiembre.
[209] *Chilcas…*, Juan Carlos Welker. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 5, octubre.
[210] Alfredo Mario Ferreiro, *El hombre que se comió un autobús.* [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 6, noviembre.
[211] A. Taullard, *Nuestro antiguo Buenos Aires.* [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 6, noviembre
[212] "Martín Fierro" y Güiraldes. [Nota] *Martín Fierro*, Buenos Aires, Nº 44-45, 15 de noviembre.
[213] *El alma de las cosas inanimadas*, Enrique González Tuñón. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 7, diciembre.
[214] *Ricardo E. Molinari, *El imaginero.* [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 8, diciembre. En *El idioma de los argentinos*, 1928.
[215] *La simulación de la imagen. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de diciembre. En *El idioma de los argentinos*, 1928.
[216] Gongorismo. [Artículo] *Humanidades*, La Plata, Tomo XV, Letras, 1927. Hay otra versión en *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de julio de 1927, con el título "*El culteranismo", publicada en *El idioma de los argentinos*, 1928.
[217] Palabras finales en *Antología de la moderna poesía uruguaya* (19001927) de Ildefonso Pereda Valdés, Buenos Aires, El Ateneo, 1927.
[218] *Estudio y epílogo de *Páginas muertas*, de E. Wilde, Buenos Aires, Editorial Minerva, 1927. En *El idioma de los argentinos*, 1928, con el título "Eduardo Wilde".
[219] *El idioma de los argentinos. [Conferencia] *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, Buenos Aires, Vol. 13, 1927. En *El idioma de los argentinos*, 1928. Y en *La Gaceta Literaria*, Madrid, Nº 38, 15 de julio de 1928. Se publicó además en *El lenguaje de Buenos Aires* [con José Edmundo Clemente], Buenos Aires, Emecé Editores, 1963.

1928

[220] *El truco. [Nota] *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de enero. En *El idioma de los argentinos*, 1928 y en *Evaristo Carriego*.
[221] *Aquelarre*, E. González Lanuza. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 10, marzo.
[222] *Esquemas en el silencio*, Osvaldo Horacio Dondo. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 10, marzo.
[223] Voz *de la vida*, Norah Lange. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 10, marzo.
[224] *La conducta novelística de Cervantes. [Artículo] *Criterio*, Buenos Aires, Año 1, Vol. 1, Nº 2, 15 de marzo. En *El idioma de los argentinos*, 1928.
[225] *Raza ciega*, por Francisco Espínola, hijo. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 11, abril.
[226] Sobre pronunciación argentina. [Carta a Tobías Bonesatti] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 22, Vol. 60, Nº 227, abril.
[227] Brandán Caraffa, *Nubes en el silencio.* [Reseña] *Criterio*, Buenos Aires, Año 1, Vol. 1, Nº 5, 5 de abril.
[228] *El estilo y el tiempo. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de abril. *En Discusión*, 1932, con el título "La supersticiosa ética del lector".
[229] Una pieza del año 52. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de mayo.
[230] El lado de la muerte en Güiraldes. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 13, junio.
[231] *Descripción del cielo*, Alberto Hidalgo. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2. Nº 13, junio.
[232] *La carcajada del sol*, Marcos Leibovich. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 13, junio.
[233] *Campo*, por Carlos Vega. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 14, julio.
[234] *El idioma de los argentinos. [Conferencia] *La Gaceta Literaria*, Madrid, Nº 38, 15 de julio de 1928 y en *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, Buenos Aires, Vol. 13, 1927. En *El idioma de los argentinos*, 1928 y en *El lenguaje de Buenos Aires* [con José Edmundo Clemente], Buenos Aires, Emecé Editores, 1963.
[♦] **El idioma de los argentinos.* [Ensayos] Buenos Aires, Manuel Gleizer Editor, Compañía Impresora Argentina, 1928. 500 ejs. Hay edición de Seix Barral, Buenos Aires, 1994. [Con este libro Jorge Luis Borges obtuvo en 1929 el Segundo Premio Municipal de Prosa] *Contenido*: *Prólogo - *Indagación de la palabra - *El truco - *Ubicación de Almafuerte - *La felicidad escrita - *Otra vez la metáfora - *El culteranismo - *Un soneto de don Francisco de Quevedo - *La simulación de la imagen - *Las coplas de Jorge Manrique - *La fruición literaria - *Ascendencias del tango - Fechas: *Para el centenario de Góngora; *Alfonso Reyes, *Reloj de sol*; *Ricardo E. Molinari, *El imaginero*; *Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga - *La conducta novelística de Cervantes - Dos esquinas: *Sentirse en muerte; *Hombres pelearon - *Eduardo Wilde - *El idioma de los argentinos. [Con excepción de "Las coplas de Jorge Manrique" y "Sentirse en muerte", los textos de este libro fueron previamente publicados en diarios y revistas]

[235] Muertes de Buenos Aires: La Chacarita - La Recoleta. [Poema] *Criterio*, Buenos Aires, Año 1, Vol. 2, Nº 21, 26 de julio. En *Cuaderno San Martín*, 1929.
[236] *La penúltima versión de la realidad. [Artículo] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 15, agosto. En *Discusión*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1932. Hay edición de Emecé Editores, Buenos Aires, 1957.
[237] De J. L. Borges a Juan Pablo Echagüe. [Carta] *Criterio*, Buenos Aires, Año 1, Vol. 2, Nº 25, 25 de agosto.
[238] *Achalay*, por Rafael Jijena Sánchez. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 16, septiembre.
[239] Página relativa a Figari. [Discurso] *Criterio*, Buenos Aires, Año 1, Vol. 2, Nº 30, 27 de septiembre. Publicado como prólogo en *Figari*, Buenos Aires, Editorial Alfa, 1930.
[240] La inútil discusión de Boedo y Florida. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de septiembre.
[241] *Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. [Reseña] *La Palabra*, 30 de septiembre. (Citado en Monegal, 1987, pág. 268.)
[242] A Francisco López Merino. [Poema] *La Vida Literaria*, Buenos Aires, Año 1, Nº 3, octubre. En *Cuaderno San Martín*, 1929.
[243] *Montevideo y su cerro*, por Montiel Ballesteros. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 18, noviembre.
[244] *Crucero*, por Jenaro Estrada. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 18, noviembre.
[245] *Idioma nacional rioplatense*, por Vicente Rossi [Reseña], *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 18, noviembre.
[246] *Séneca en las orillas. [Artículo] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 19, diciembre, y en *Sur*, Buenos Aires, Nº 1, 1931, con el título "Las inscripciones de carro". En *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1955.

1929

[247] *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de enero. Recogido en *El Sol*, Madrid, 4 de diciembre de 1932. En *Discusión*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1932; Emecé Editores, 1957.
[248] La noche que en el Sur lo velaron. [Poema] *Criterio*, Buenos Aires, Año 1, Vol. 4, Nº 44, 3 de enero. En *Cuaderno San Martín*, 1929.
[249] *La crencha engrasada*, por Carlos de la Púa. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 21, febrero.
[250] El Paseo de Julio. [Poema] *Criterio*, Buenos Aires, Año 1, Vol. 4, Nº 51, 21 de febrero. En *Cuaderno San Martín*, 1929.
[251] El cinematógrafo, el biógrafo. [Artículo] *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de abril.
[252] *Señales* por Julio Molina y Vedia. [Reseña] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 2, Nº 24, mayo.
[253] *La duración del infierno. [Ensayo] *Síntesis*, Buenos Aires, Año 3, Nº 25, junio. En *Discusión*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1932; Emecé Editores, 1957.
[254] *Paul Groussac. [Artículo] *Nosotros*, Buenos Aires, Año 23, Vol. 65, Nº 242, julio. En *Discusión*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1932; Emecé Editores, 1957.
[♦] **Cuaderno San Martín.* [Poemas] Buenos Aires, Editorial Proa, Talleres Gráficos "Colón", 7 de agosto de 1929, 300 ejs. [Con este libro Jorge Luis Borges obtuvo el Segundo Premio Municipal de Poesía] *Contenido*: La fundación mitológica de Buenos Aires - Arrabal en que pesa el campo - Elegía de los portones - Fluencia natural del recuerdo - *Isidoro Acevedo - La noche que en el Sur lo velaron - *A la doctrina de pasión de tu voz - Muertes de Buenos Aires: I. La Chacarita; II. La Recoleta - A Francisco López Merino - *Barrio Norte - El Paseo de Julio - *Anotaciones.

Luna de enfrente y Cuaderno San Martín. Buenos Aires, Emecé Editores, 3a. edición corregida y aumentada, 1995. [Contiene la última versión de los poemas revisada por el autor en 1977 y se completa con un poema y las "Anotaciones" excluidos de las ediciones anteriores] [255] *El otro Whitman. [Artículo] *La Vida Literaria*, Buenos Aires, Nº 14, septiembre. En *Discusión*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1932; Emecé Editores, 1957

OTRAS REFERENCIAS

ENCUESTAS Y ENTREVISTAS

1923 Nuestra encuesta sobre la nueva generación literaria. *Nosotros*, Buenos Aires, Año 17, Vol. 44, Nº 108, mayo.
1926 "Marinetti fue una medida profiláctica". [Entrevista]. Diario *Crítica*, Buenos Aires, 20 de mayo.
1926 Nuestra encuesta: "¿Cuál es a su juicio el peor libro del año?" *La Campana de Palo*, Buenos Aires, Nº 10, diciembre.

1928 Cocktail Soto y Calvo. [Encuesta]. *La Gaceta del Sur*, Rosario, Año 1, Nº 4 y 5, junio/julio.
1929 *La Literatura Argentina.* Revista Bibliográfica. [Entrevista]. Buenos Aires, Año 1, Nº 10, junio.

Principales antologías donde se publicaron textos de Borges

1926 *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*, ordenada por Julio Noé, Buenos Aires, El Ateneo, enero; segunda edición *(1896-1930)*, Buenos Aires, El Ateneo, 1931. (Véase nota 3, pág. 287)
1926 *Índice de la nueva poesía americana.* Prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca. (Véase nota 2, pág. 119)
1927 *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, organizada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo. Buenos Aires, Editorial Minerva. (Véase nota 1, pág. 388)

Borges y el partido radical

1927 Folleto del Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes [La firma de Borges encabeza la lista de adherentes]. (Véase Monegal 1987, págs. 206-207, y diario *Crítica*, Buenos Aires, 20 de diciembre.)

Revista de Occidente

1925 *La metamorfosis* de Franz Kafka, primera parte. [Traducción sin firma]. *Revista de Occidente*, Madrid, Tomo VIII, Nº XXIV, abrilmayo-junio.
1925 *La metamorfosis* de Franz Kafka, segunda parte. [Traducción sin firma]. *Revista de Occidente*, Madrid, Tomo IX, Nº XXV, julio-agostoseptiembre.
1927 "Un artista del hambre" de Franz Kafka. [Traducción sin firma]. *Revista de Occidente*, Madrid, Tomo XVI, Nº XLVII, abril-mayo-junio.
1932 "Un artista del trapecio" de Franz Kafka. [Traducción sin firma]. *Revista de Occidente*, Madrid, Tomo XXXVIII, Nº CXIII, octubre-noviembre-diciembre.

Textos del padre de Jorge Luis Borges

1920 Del poema de Omar Jaiyám. [Firmado Jorge Borjes]. *Gran Guignol*, Sevilla, Año 1, Nº 1, 10 de febrero.
1920 Hacia la nada. *Gran Guignol*, Sevilla, Año 1, Nº 2, 10 de marzo.
1920 El cantar de los cantares. [Firmado Jorge Borjes]. *Gran Guignol*,Sevilla, Nº 2, 10 de marzo.
1924 Rubaiyat (Castellanizado del inglés de Fitzgerald por Jorje Borges). *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Nº 5, diciembre.
1925 Rubaiyat (continuación.) Al pie del texto dice: Omar Jaiyám (trad. Jorge Borges), *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Nº 6, enero.

ÍNDICE ALFABÉTICO

(*de los textos manuscritos y de los publicados en el período*)

El asterisco indica que el texto no se publica en este libro. El número entre corchetes remite al Índice cronológico, donde se encontrará la referencia del texto; en los casos en que un mismo texto apareció publicado con otro título, se remite al número de referencia del primer título con la mención *véase* dentro del corchete; la fecha, precedida por el signo ♦, y entre corchetes, señala el año de publicación del libro donde el texto fue publicado y remite al signo [♦] del Índice cronológico.

A Francisco López Merino [242]
A la calle Serrano [♦ 1925]
*A la doctrina de pasión de tu voz [♦ 1929]
*A manera de profesión de fe literaria [157]
A Rafael Cansinos Assens [99]
A. Taullard, *Nuestro antiguo Buenos Aires* [211]
A un meridiano encontrao en una fiambrera [197]
*Acerca de Unamuno, poeta [85]
Acerca del expresionismo [86]
*Acerca del vocabulario [153]
Achalay, por Rafael Jijena Sánchez [238]
*Acotación del árbol en la lírica [121]
*Al horizonte de un suburbio [♦ 1925]
Al margen de la moderna estética [4]
Al oportuno lector [74]
Al tal vez lector [133]
Alba desdibujada [♦ 1923]
Aldea (*Ultra,* prosa poética) [34]
Aldea (*Prisma*) [57]
*Aldea (*Ultra*) [64]
Alejamiento [87]
Alfonso Reyes, *Pausa* [177]
*Alfonso Reyes, *Reloj de sol* [195]
Alfredo Mario Ferreiro, *El hombre que se comió un autobús* [210]
*Alquimia [♦ 1923]
Álvaro Melián Lafinur, *Las nietas de Cleopatra* [183]
*Amanecer [♦ 1923]
Anatomía de mi "Ultra" [44]
*Anotaciones [♦ 1929]
Antelación de amor [115]
Antología de la poesía argentina moderna, ordenada por Julio Noé, 1926 [140]
Antología expresionista [23]
*Apuntamiento de Dakar [♦ 1925]
*Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga [205]
Aquelarre, E. González Lanuza [221]
Arrabal [48]
Arrabal en que pesa el campo [151]
*Ascasubi [♦ 1925]
*Ascendencias del tango [180]
Atardecer (*Ultra*) [45]
Atardecer (*Prisma*) [70]
Atardecer *Le soir tombé* [84]
*Atardeceres [♦ 1923]
*Ausencia [♦ 1923] [Autobiografía] [188]
*Barrio Norte [♦ 1929]
*Barrio reconquistado [♦ 1923]
*Benarés [♦ 1923]
Boletín de una noche toda [94]
Brandán Caraffa, *Nubes en el silencio* [227]
Breve rectificación [117]
Buenos Aires [50]
*Calle con almacén rosao [♦ 1925]
*Calle desconocida [♦ 1923]
*Caminata [♦ 1923]
Campo, por Carlos Vega [233]
*Campos atardecidos [♦ 1923]
*Caña de ámbar [♦ 1923]
*Carnicería [♦ 1923]
*Carriego y el sentido del arrabal [149]
Carta [118] y [123]
*Carta a Güiraldes y a Brandán en una muerte (ya resucitada) de *Proa* [142]
*Carta en la defunción de *Proa* [*véase* 142]
Casa Elena [53]
*Casas como ángeles [♦ 1925]
*Casi Juicio Final [♦ 1925]
Catedral (*Baleares*) [36]

Catedral (*Ultra*) [60]
*Cercanías [♦ 1923], *566*
Chilcas…, Juan Carlos Welker [209]
Chronique des lettres espagnoles. Trois nouveaux livres [1]
Cingladura [42]
Ciudad [♦ 1923]
Contra crítica [30]
Crítica del paisaje [49]
Crucero, por Jenaro Estrada [244]
**Cuaderno San Martín* [♦ 1929]
"Cubismo, expresionismo, futurismo", de Herwarth Walden [97]
Cuentos del Turquestán [165]
De J. L. Borges a Juan Pablo Echagüe [237]
De la dirección de *Proa* [120]
*Definición de Cansinos Assens [106]
Descripción del cielo, Alberto Hidalgo [231]
*Despedida. [♦ 1923]
*Después de las imágenes [107]
Días como flechas [173]
Dictamen [♦ 1923]
Distancia [43]
Dualidad en una despedida [114]
*Dulcia linquimus arva [♦ 1925]
*E. González Lanuza [*véase* 98]
*Eduardo Wilde [*véase* 218]
*Ejecución de tres palabras [♦ 1925]
*Ejercicio de análisis [135]
El alma de las cosas inanimadas, Enrique González Tuñón [213]
El año cuarenta [♦ 1925]
El arte de Fernández Peña [29]
El cielo azul, es cielo y es azul [72]
El cinematógrafo, el biógrafo [251]
*El culteranismo [179]
*El estilo y el tiempo [228]
*El Fausto criollo [122]
*El general Quiroga va en coche al muere [♦ 1925]
*El idioma de los argentinos [219] y [234]
**El idioma de los argentinos*8 [♦]
*El idioma infinito [125]
*El Jardín Botánico [♦ 1923]
El lado de la muerte en Güiraldes [230]
*El otro libro de Fernán Silva Valdés [129]
*El otro Whitman [255]
El Paseo de Julio [250]
*El Sur [♦ 1923]
*El tamaño de mi esperanza [146]
**El tamaño de mi esperanza*1926 [♦]
*El truco [220]
*El truco [♦ 1923]
*El Ulises de Joyce [109]
Elegía de los Portones [*véase* 170]
Elegía de Palermo [170]
En Villa Alvear [♦ 1925]
Escaparate / Porcelana [66]
Esquemas en el silencio, Osvaldo
Horacio Dondo [222]
Esquisse critique [11]
*Estudio y epílogo de *Páginas muertas*, de E. Wilde [218]
*Examen de metáforas (primera parte) [88]
*Examen de metáforas. Su ordenación (segunda parte) [91]
*Examen de un soneto de Góngora [152]
Exposición de la actual poesía argentina, organizada por Pedro Juan
Vignale y César Tiempo [208]
Fernández Moreno, *Aldea española*1925 [128]
**Fervor de Buenos Aires*1923 [♦]
Fiesta [47]
*Final de año [♦ 1923]
Fluencia natural del recuerdo [*véase* 176]
Forjadura [78]
Francisco Piñero [82]
Gesta maximalista [37]
Gongorismo [216]
Guardia roja (*Ultra*) [39]
Guardia roja (*Tableros*) [55]
Guillermo de Torre, *Hélices* [83]
Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* [127]
Hallazgo [♦ 1923]
Hermanos [15]
*Herrera y Reissig [92]
Herwarth Walden [96]
Himno del mar [2]
*Historia de ángeles [148]
*Hombres pelearon [*véase* 185]
Homenaje a Carriego [186]

Horizontes: *Die Aktions-Lyrik*, 1914-1916 [51]
Horizontes: Roman (*sic*) Rolland, *Clérambault* [31]
Idioma nacional rioplatense, por Vicente Rossi [245]
*Indagación de la palabra (primera parte) [193]
*Indagación de la palabra (segunda parte) [202]
Índice y fe de erratas de la nueva poesía americana, Francisco Soto y Calvo [207]
**Inquisiciones*5 [♦]
*Inscripción en cualquier sepulcro [♦ 1923]
*Inscripción sepulcral (Dilató su valor allende los Andes…) [♦ 1923]
Inscripción sepulcral (Las cariñosas lomas orientales…) [♦ 1923]
Insomnio [21]
*Intentona de soneto [28]
*Interpretación de Silva Valdés [100]
*Invectiva contra el arrabalero [155]
*Isidoro Acevedo [♦ 1929]
Jactancia de quietud [99]
*Jardín [♦ 1923]
"Jardín amor", de Kurt Heynicke [46]
Juan Vidal Martínez, *Evasión* [140]
*Judería [♦ 1923]
*La adjetivación [154]
La aureola con almuerzo y otras erratas [138]
*La aventura y el orden [*véase* 116]
*La balada de la cárcel de Reading [*véase* 119]
La carcajada del sol, Marcos Leibovich [232]
*La conducta novelística de Cervantes [224]
La crencha engrasada, por Carlos de la Púa [249]
*La criolledad en Ipuche [102]
*La duración del infierno [253]
*La encrucijada de Berkeley [80]
*La felicidad escrita [168]
*La fruición literaria [181]
La fundación mitológica de Buenos Aires [150]
*La guitarra [♦ 1923]
La inútil discusión de Boedo y Florida [240]
La lírica argentina contemporánea [59]
La llama [7]
La llegada de Tagore [105]
La metáfora (*Cosmópolis*) [54]
*La metáfora (*La Prensa*) [169]
*La nadería de la personalidad [73]
La noche que en el Sur lo velaron [248]
La Pampa [187]
*La pampa y el suburbio son dioses [141]
*La penúltima versión de la realidad [236]
*La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga [247]
*La promisión en alta mar [♦ 1925]
*La plaza San Martín [♦ 1923]
La presencia de Buenos Aires en la poesía [162]
*La Recoleta [♦ 1923]
*La simulación de la imagen [215]
*La supersticiosa ética del lector [*véase* 228]
*La tierra cárdena [131]
*La traducción de un incidente [89]
La última hoja del *Ulises* [111]
*La vuelta [♦ 1923]
La vuelta a Buenos Aires [♦ 1925]
*Las calles [♦ 1923]
*Las coplas acriolladas [144]
*Las coplas de Jorge Manrique [♦ 1928]
Las dos maneras de traducir [164]
*Las inscripciones de carro [*véase* 246]
*Las luminarias de Hanukah [♦ 1926]
Las Palmas [159]
*Leopoldo Lugones, *Romancero* [143]
Lettre collective avec un texte d'écriture automatique [12]
*Leyenda policial [185]
Lírica austríaca de hoy: "Velut canes" de Simón Jichlinski [9]
Lírica expresionista: Síntesis [17]
Lírica expresionista: Wilhelm Klemm [25]
Lírica inglesa actual [6]
Llamarada [*véase* 7]
*Llaneza [♦ 1923]
Lo cacharon en Cacheuta [167]
Los amigos dilectos, Ricardo Sáenz Hayes [201]
Los llanos [90]
Los otros y Fernán Silva Valdés [132]
**Luna de enfrente*1925 [♦]
Macedonio Fernández, *El recién venido*, inédito aún [83]
"Madurez" de Wilhelm Klemm [26]
Mallorca [172]
[Manifiesto] (*Prisma*) [69]
Manifiesto del Ultra [35]
*Manuel Maples Arce, *Andamios interiores* [79]

Mañana [32]
“Martín Fierro” y Güiraldes [212]
*Menoscabo y grandeza de Quevedo [108]
*Milton y su condenación de la rima [145]
*Mi vida entera [♦ 1925]
Moderación en los proverbios [198]
Montaña [62]
Montevideo [101]
Montevideo y su cerro, por Montiel Ballesteros [243]
Motivos del espacio y del tiempo (1916-19) [10]
Muertes de Buenos Aires: La Chacarita
Música patria [♦ 1923]
Noche de San Juan [75]
*Norah Lange [103]
Norte [41]
[Nota autobiográfica] [139]
Nota bibliográfica al “Júbilo y miedo” de Ipuche [166]
Nota bibliográfica al libro de Ildefonso Pereda Valdés [160]
Novísima lírica francesa: “La leyenda”, de Pierre Albert-Birot [8]
Nydia Lamarque, *Telarañas* [137]
*Oliverio Girondo, *Calcomanías* [124]
*Omar Jaiyám y Fitzgerald [110]
“Oriental” por Julio Silva [166]
*Oscar Wilde y un poema [119]
*Otra vez la metáfora [*véase* 169]
Página relativa a Figari [239]
Página sobre la lírica de hoy [206]
Palabras finales [217]
*Palabrería para versos [*véase* 153]
Para el advenimiento de Pirandello [200]
Para el advenimiento de Ramón [126]
*Para el centenario de Góngora [192]
*Para una calle del Oeste [♦ 1925]
Parábolas: La lucha Liberación [5]-40
Paréntesis pasional [3]
Patrias [♦ 1925]
*Paul Groussac [254]
*Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* [241]
Pedro Luis en Martigny [13]
Poema [22]
“Poème” de Jacobo Sureda [20]
Por los viales de Nîmes [♦ 1925]
Posdatas [140]
Primitivo R. Sanjurjo [199]
Prismas: (Acordes Mendicantes Ciudad Pueblo) [38]
*_Prismas_, por E. González Lanuza [98]
Prismas: “Sala vacía” [65]
Proa [*Declaración preliminar*] [95]
Proa [*Nota de la redacción*] [130]
Proclama (*Prisma*) [56]
*Proclama (*Ultra*) [63]
*Profesión de fe literaria [*véase* 157]
Psico-zoología pintoresca, Domingo Sasso [204]
Prólogo [175]
*Queja de todo criollo [♦ 1925]
Quevedo humorista [184]
R. Cansinos Assens [194]
Ramón Gómez de la Serna [93]
*Ramón y Pombo [112]
Raza ciega, por Francisco Espínola, hijo [225]
*Remordimiento por cualquier defunción [♦ 1923]
Réplica [24]
*Resplandor [♦ 1923]
*Reverencia del árbol en la otra banda [*véase* 121]
*Ricardo E. Molinari, *El imaginero* [214]
Romancillo, cuasi romance del “Roman-Cero” a la izquierda [161]
*Rosas [♦ 1923]
Rusia (*Poema manuscrito*) [18]
Rusia *(Grecia)* [19]
Sábado *(Nosotros)* [76]
Sábado *(Manomètre)* [77]
*_Saint Joan: A Chronicle Play_ [134]
Sala vacía [*véase* 65]
Saludo a Buenos-Ayres [189]
*Séneca en las orillas [246]
*Sentirse en muerte [♦ 1928]
Señal [16]
Señales, por Julio Molina y Vedia [252]
Siesta [71]
Simplismo, poemas inventados por Alberto Hidalgo [140]
Singladura [99]
*Sir Thomas Browne [113]
Sobre el meridiano de una gaceta [196]
Sobre pronunciación argentina [226]

*Sobre un verso de Apollinaire [116]
Soleares [174]
Soneto híbrido con envión plural [156]
Soneto para un tango en la nochecita [147]
Tarde cualquiera [171]
Tarde lacia [68]
*Torres Villarroel (1693-1770) [104]
Tranvías [40]
Trinchera [14]
*Trofeo [♦ 1923]
*Ubicación de Almafuerte [178]
Último rojo sol [61]
*Último sol en Villa Ortúzar [♦ 1925]
Ultraísmo (*El Diario Español*) [52]
Ultraísmo (*Nosotros*) [58]
Ultraísmo (*Última Hora*) [33]
“Un canto resignado” de Maurice Claude [67]
Un estudio biográfico y crítico sobre Sarmiento, Carlos Octavio Bunge [203]
*Un patio [♦ 1923]
*Un soneto de don Francisco de Quevedo [191]
Una pieza del año 52 [229]
*Vanilocuencia [♦ 1923]
Versos con ademán de recuerdo [176]
*Versos de catorce [♦ 1925]
Versos para Fernán Silva Valdés [136]
Vertical [27]
Vicente Rossi, *Cosas de negros* [163]
*Villa Mazzini [81]
Villa Urquiza [158]
Villa Urquiza [♦ 1923]
Viñetas cardinales de Buenos Aires [182]
Voz de la vida, Norah Lange [223]

1. Publicado con el título “El culteranismo”.

2. Las cartas de Borges a Jacobo Sureda pertenecen a la *Colección María Kodama*.

3. Las cartas que Borges envió a Maurice Abramowicz, amigo del colegio de Ginebra, están escritas en francés y pertenecen a la *Colección Eduardo F. Costantini*.

4. “An Autobiographical Essay” apareció antes en inglés con el título “Autobiographical Notes” en *The New Yorker* el 19 de septiembre de 1970.

5. Existe otra versión castellana, realizada por José Emilio Pacheco, publicada por el Fondo de Cultura Económica de México, en *La Gaceta*, N° 10, octubre de 1971.

6. El libro de Emir Rodríguez Monegal apareció primero en inglés con el título *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, E. P. Dutton, New York, 1978, y se tradujo a varios idiomas, entre ellos, el italiano y el francés. La edición en español fue ampliada y corregida por el autor. La traducción fue realizada por Homero Alsina Thevenet.

7. El cuarto libro de ensayos que Borges menciona es *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Manuel Gleizer Editor, 1930, cuya nueva edición ampliada por el autor fue publicada veinticinco años después por Emecé Editores, Buenos Aires, 1955.

8. “Himno del mar” habría pertenecido al segundo libro que Borges destruyó: “[el libro] fue titulado *Los salmos rojos* o *Los ritmos rojos.* Era una colección de poemas —alrededor de veinte— en verso libre, como elogio a la revolución rusa, a la hermandad del hombre, al pacifismo…”. “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 150. Con la aceptación de Borges, Jean-Pierre Bernès reunió en la Pléiade trece poemas bajo el título *Rythmes rouges.* Pléiade, 1993, pág. 32 y ss, y pág. 1266.

Sobre *Los himnos rojos* o *Los ritmos rojos,* véase la mención de Borges en su cuento “El otro” de *El libro de arena*, Barcelona, Debolsillo, 2011.

9. Adriano del Valle (1898-1957) perteneció a la generación del 27. Fue redactor jefe de la revista *Grecia*. Uno de sus libros más conocidos, *Primavera portátil*, fue publicado en 1934. La correspondencia entre Borges y Adriano del Valle es testimonio de la amistad que los unió. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan cuatro cartas —sin fecha— dirigidas a Adriano del Valle, cuyos fragmentos citamos en este libro, y una postal firmada por Borges y su hermana Norah.

10. La revista *Grecia*, fundada por Isaac del Vando Villar, apareció en Sevilla el 12 de octubre de 1918. Se publicaron cincuenta números. (Monegal, 1987, pág. 143.) Dice Borges: “En Sevilla encontré al grupo literario formado alrededor de *Grecia*. Este grupo cuyos integrantes se llamaban a sí mismos ultraístas, se había propuesto renovar la literatura…” Y agrega: “El invierno de 1919-20 lo pasamos en Sevilla, donde vi mi primer poema publicado. Se titulaba ‘Himno del mar’ y apareció en la revista *Grecia*, en el número del 31 de diciembre de 1919. En ese poema, hice mi máximo esfuerzo por ser Walt Whitman. Hoy difícilmente pienso en el mar, o en mí mismo, como hambriento de estrellas. Años después, cuando encontré una frase de Arnold Bennet, ‘lo grandioso, de tercera categoría’, comprendí de inmediato lo que quiso decir. Y sin embargo cuando llegué a Madrid unos meses después, y como ése había sido el único poema mío publicado, la gente pensaba en mí como en un cantor del mar”. “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, págs. 142 y 143-144.

11. Este texto está firmado “José-Luis Borges”.

12. Isaac del Vando Villar, sevillano, director de las revistas *Grecia* y *Tableros*, había nacido una década antes que Borges. Publicó un libro de poemas, *La sombrilla japonesa*.

13. Estos textos están firmados “Jorge-Luis Borges”.

14. El director de esta revista fue Manuel Calvo Ochoa. Se publicaron tres números.

15. “La Leyenda” pertenece al libro *La Triloterie*, 1920. Véase “Antología Crítica de la Novísima Lírica Francesa. Pierre Albert Birot. El numismo”, publicado en *Ultra*, Madrid, Año 1, N° 19, 1º de diciembre de 1921.

16. Refiriéndose a los compañeros que conoció en el colegio de Ginebra, Borges dice: “Mis dos amigos eran de origen judío-polaco: Simón Jichlinski y Maurice Abramowicz. Uno llegó a ser abogado y el otro médico. Les enseñé a jugar al truco, y lo aprendieron tan bien y con tanta rapidez que cuando terminó nuestra primera partida me habían dejado sin un centavo”. “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 104.

Borges menciona a su amigo Simón Jichlinski en el cuento “El otro” de *El libro de arena*, Barcelona, Debolsillo, 2011.

17. Pedro Luis Gálvez nació en Málaga en 1882. Poeta y aventurero, viajó por España y Europa. Tras cumplir condena por sus escritos contra el rey, encontró la protección de ilustres literatos. Más tarde cayó en la miseria. En 1916 fundó la revista *La Puerta del Sol*. Sus sonetos están considerados verdaderas obras maestras.

En carta a Adriano del Valle, Borges dice: "… levanté una bella discusión, de esas que yo busco, diciendo que en un par de siglos, cuando nadie se acordara de ninguno de los presentes, quedaría el nombre de Pedro Luis de Gálvez…".

18. Según Daniel Mayer éste es el primer poema de Borges. En realidad se trataría del primer soneto.

19. Este poema está reproducido en Monegal, 1987, pág. 135.

20. A partir de este número la revista *Grecia* se editó en Madrid.

21. Según el investigador Carlos García, que ha consultado la correspondencia de Borges con Sureda, Maurice Claude sería el seudónimo de Maurice Abramowicz. Véase nota 86.

Borges ha recordado a Maurice Abramowicz en dos páginas antológicas publicadas en *Los conjurados*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1996, págs. 29 y 31.

22. Citado en Monegal, 1987, pág. 148. Para una explicación más amplia sobre Borges y el expresionismo alemán, véase Monegal, 1987, págs. 130 a 132.

Dice Borges: "… me interesó mucho el expresionismo alemán, que todavía creo superior a otras escuelas contemporáneas (como el imaginismo, el cubismo, el futurismo, el surrealismo etc.). Algunos años después en Madrid, intenté las primeras y, quizás, las únicas traducciones de los poetas expresionistas al español". "Las memorias de Borges", diario *La Opinión*, Buenos Aires, N° 1000, 17 de septiembre de 1974, pág. 5.

23. “¿Te he contado que Klemm y Heynicke han contestado mi envío del número de *Grecia* donde se publicaron mis versiones de sus poemas, el primero con una carta estilo whitmaniano y un libro dedicado y el otro con una carta también colmada del óleo de la amistad y un retrato y la promesa de enviarme un drama expresionista suyo? / ¡Alma mía, guárdate de pequeñas victorias!, dice Zarathustra.” Carta a Maurice Abramowicz.

24. “Poème” es la versión en francés de “Angustia”, de Jacobo Sureda. En “Ultraísmo”, Buenos Aires, *El Diario Español*, 23 de octubre, 1921, Borges incluyó “Angustia”. Véase pág. 108. También lo publicó en *Prisma*, Buenos Aires, N° 1, nov-dic. 1921.

“Me hablas de Sureda. Tengo un poema de él en el bolsillo que me dió el día de nuestra despedida. Helo aquí traducido al francés… Encuentro muy buenos los versos quinto y sexto.” Carta a Maurice Abramowicz.

25. Jacobo Sureda Montaner nació en Palma en 1901. Su padre, Juan Sureda Bimet, se distinguió por su amor a las artes y las letras. Su madre, Pilar Montaner, fue una de las pintoras más destacadas de Mallorca. Jacobo era el cuarto de once hermanos. La amistad de Borges y Sureda pudo iniciarse en el verano de 1920 o antes. Sureda le habría presentado a sus amigos mallorquines que vivían en Palma. Debido a su salud, Jacobo residía en su villa de Valldemosa, cuyo clima de altura le era muy conveniente. Borges lo visitaba allí y le escribía con frecuencia. Sureda realizó viajes a Italia y Francia. También vivió en la Selva Negra. Publicó un libro de poemas, *El prestidigitador de los cinco sentidos*, 1926, e incursionó con éxito en la pintura. A fines de la década del 20 se casó con Elly Sacket, de nacionalidad norteamericana, y vivió en New Jersey, de donde era su esposa. Desde 1934 residió en Palma hasta su fallecimiento en 1935. Carlos Meneses, *Borges en Mallorca (1919-1921)*, Ediciones Aitana, Altea, Alicante, 1996, págs. 9 y 22.

26. Poema citado en Monegal, 1987, pág. 150. “Como habrás notado en mi poema Rusia me esfuerzo por unir la técnica ultraísta (metáforas plásticas, concisión, imágenes creadas) con los amplios ritmos y el ardor de mis primeros ensayos whitmanianos ‘Himno del mar’ y otros…” Carta a Maurice Abramowicz.

27. Versión en prosa de “Rusia”. Se publicó ilustrada con un grabado en madera de Norah Borges. El 20 de agosto de 1920 Borges escribe a su amigo Abramowicz desde Valldemosa, Mallorca: “Todavía espero la *Grecia* del 15. Creo que una prosa ultraísta mía ha llegado demasiado tarde para aparecer en este número…”.

28. Primer poema de Borges publicado en Mallorca. Apareció por error con la firma “Jorge Llinás Borges”, ya que en el mismo número de *Baleares* se publicó un poema de Josep Llinás Simó.

29. Borges recuerda: “Había estado escribiendo sonetos en inglés y en francés. Los primeros eran malas imitaciones de Wordsworth, y los franceses a su manera más líquida, eran imitativos de la poesía simbolista. Todavía recuerdo una línea de mis experimentos franceses: *Petite boite noire pour te violon cassé*.

”La obra se titulaba ‘Poème pour être recité avec un accent russe’. Como sabía que estaba escribiendo un francés de extranjero, pensé que un acento ruso sería mejor que uno argentino”. “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 122.

30. *Cervantes* fue fundada por el dueño de la editorial Mundo Latino en enero de 1917. Cuando Rafael Cansinos Assens fue director, desde enero de 1919 hasta finales de 1920, predominaron las publicaciones ultraístas.

En carta a Sureda del 4 de noviembre de 1920 Borges dice: “Torre me ha enviado un número de *Cervantes* donde se publica una antología de poemas expresionistas traducidos y comentados por mí”. Meneses, *op. cit.*, pág. 32.

31. Esta “réplica” formó parte de una polémica acerca del ultraísmo.

32. “L’Aura de L’Illot” era el seudónimo de Elviro Sanz, que escribía en *L’Ignorancia*, en una sección titulada “Pros al vent”. Meneses, *op. cit*, pág. 65. En el original figura “Auca”. Probablemente fuera un mote que Borges aplicaba al periodista, haciendo un juego de palabras entre “aura” y “auca”, término este que designa a una etnia de indígenas nómadas que habitaban la pampa argentina.

33. El motivo de esta réplica fue un artículo escrito en catalán titulado “L’Art Ultraísta”, publicado el 7 de octubre de 1920 en *L’Ignorancia*, Nova Epoca, any III, N° 97, “Semanari popular mallorquí”, que aparecía los jueves. Meneses, *op. cit*, pág. 84. El día siguiente, 8 de octubre, Borges escribe a Sureda: “La noche del viernes fui con Moll (el barítono histrionizante que conoces) a *La Almudaina*, donde antes de leer siquiera mi prosa, se negaron en un tono de cordial cortesía a publicarla, visto el carácter polémico. A Ferrer [director de la revista *Baleares*] no le he podido encontrar y le he enviado mis maltrechas cuartillas a ‘U.H.’, donde harán con ellas lo que Dios quiera”. Meneses, *op. cit.*, pág. 30.

34. El 19 de octubre, día de la publicación, Borges escribe a Sureda: "… acabo de constatar la aparición de mi réplica en la primera plana de 'U.H'… Tu hermano me anunció que Sanz nos responderá en bloque…". Meneses, *op. cit.*, pág. 31.

35. Según Monegal, 1987, pág. 148, éste es uno de los tres artículos en que Borges “se dedicó a discutir y traducir a los poetas expresionistas alemanes”. Los dos artículos restantes se titulan “Lírica expresionista: Síntesis” (pág. 68) y “Acerca del expresionismo” (pág. 222). Para una explicación más amplia sobre Borges y el expresionismo alemán, véase Monegal, págs. 130-132.

36. Wilhelm Klemm (1881-1968). Su primer libro, un conjunto de poemas de guerra, apareció en 1915. Pléiade, 1993, pág. 1262.

37. En carta a Sureda, Borges comenta: “El primer poema de Klemm, por mí traducido, me gusta. Me gusta esa visión de Jesucristo subiendo al cielo como un prestidigitador y dejando a los judíos atónitos”. Meneses, *op. cit.*, pág. 34.

38. Éste es el último número de la revista *Grecia*.

39. “Antiayer recibí carta de Torre con una noticia que también es sorprendente y jubilosa: el resurgimiento de *Grecia* en Madrid, el lunes primero… La carta de Torre está fechada 29 de octubre […] Jorge Luis te abraza y te envía la traducción de unos versos fatalistas de Wilhelm Klemm.” Carta a Jacobo Sureda. Borges se refiere al N° 50 de *Grecia*.

40. Esta reseña se publicó acompañada de un grabado en madera de Norah Borges. El “Manifiesto vertical” de Guillermo de Torre fue impreso en Madrid por Hernández y Galo Sáez, 1920, 2 págs., con ilustraciones de Barradas y de Norah Borges. Pléiade, 1993, pág. 1290. Era una hoja suelta, doblada al medio, que se distribuyó con el último número de la revista *Grecia*, el 1 de noviembre de 1920. Monegal, 1987, pág. 148, menciona que fue publicado como póster.

En diciembre de 1920 Borges escribe a De Torre: “Sábado / Querido compañero, salve!: Te lanzo mi más sincera enhorabuena por tu *Manifiesto Vertical*. Con entusiasmo y grande placer accedo a tu demanda de una prosa exegética del ideario que explayas en tus columnas. Lo escribiré mañana y a mediados de la semana próxima anidará en tus manos […]”.

Pero en carta a Sureda, Borges hace un comentario distinto al respecto: “Advino *Reflector*. Es una revista en todo semejante a *Grecia* (formato, papel, etc.), más 4 páginas en papel lustroso con reproducciones de Lipchitz y Pablo Ruiz Picazzo. En este primer número vienen […] y una prosa mía encomiástica del *Manifiesto Vertical*, plena de una ironía contenida que a veces salta a chorros grotescamente. Un número flojo”.

En esta década Borges reseñará dos libros más de Guillermo de Torre:

Hélices, Madrid, 1923, en *Proa*, primera época, Buenos Aires, N° 3, julio de 1923 (pág. 179) y *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, 1925, en *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 2, N° 20, 5 de agosto de 1925. (Véase pág. 143.)

41. Su director fue José de Ciria y Escalante, y Guillermo de Torre, el secretario. Se publicó un solo número.

En carta dirigida a Abramowicz Borges comenta “la metamorfosis de *Grecia* en *Reflector*” y dice: “He vendido mi alma haciendo un artículo donde la ironía penetra aquí y allá y donde alabo a Torre por lo contrario de lo que ha querido hacer”.

42. “Un amigo, el pintor castellano Fernández Peña, ha expuesto cuadros en Palma. Entre ellos un *desnudo*. ¡Qué escándalo, viejo, en esta ciudad levítica e idiota! Hasta los canónigos han venido en dobles filas cerradas para verlo —para ver*la*, mejor dicho. / Nadie ha osado comprarle una sola tela. Todos los diarios lo han atacado indirectamente. Fui yo el único que ha publicado un artículo en su elogio. Hoy publico otro donde ataco a un crítico local que se apoya en las teorías de Taine para vapu - learlo. Es divertido. Esta pequeña gloria de ‘joven que ha estado en Madrid’ me da cierta minúscula autoridad sobre los isleños…” Carta a Maurice Abramowicz.

43. Se refiere a Pedro J. Barceló, que publicó un artículo titulado “De Arte: Exposición Fernández Peña” en *El Correo de Mallorca*, Diario Católico, Palma de Mallorca, el miércoles 12 de enero de 1921.

44. En *Literaturas europeas de vanguardia*, 1925, Guillermo de Torre comenta sobre Borges: “Llegaba [de Suiza] ebrio de Whitman, pertrechado de Stirner, secuente de Romain Rolland”. Monegal, 1987, pág. 125.

45. Citado en Monegal, 1987, pág. 150.

46. La revista *Ultra* estaba dirigida por un comité anónimo, aunque Humberto Rivas, hermano de J. Rivas Panedas, hacía las veces de director. Pléiade, 1993, pág. 1711. Se publicaron veinticuatro números hasta febrero de 1922.

"He recibido el primer número de *Ultra* de Madrid. Gran formato, una prosa muy bella de Cansinos encabezando bellas prosas de Panedas y Parra, un poema mío y además un artículo donde he derramado algo de bilis sobre la cabeza de Romain Rolland…" Carta a Maurice Abramowicz.

47. Este texto responde al artículo de Pin “Diálogo con un buen amigo”, publicado en *Última Hora*, el 28 de enero de 1921. Meneses, *op. cit.*, pág. 92. El artículo de Pin continuaba la polémica que había iniciado Elviro Sanz. El 1 de febrero de 1921 Borges escribe a Sureda: “Nuestro artículo —con el estilo un tanto cepillado por Alomar— aparecerá en *Última Hora*, mañana o pasado…”.

48. Pin era el seudónimo de Agustín Palmer. Meneses, *op. cit.*, pág. 66.

49. “Dagesmar”: acróstico de Sure*da*, Bor*ges* y Alo*mar*. Meneses, *op. cit.*, pág. 30. Juan Alomar, periodista y poeta, fue también crítico de arte en *El Día* de Palma.

50. El día de la publicación, Borges escribe: “Hoy jueves 3 ha emergido en *U.H.* nuestra respuesta a Pin, y ha llegado el número primero de *Ultra*”.

51. “Yo acabo de corregir una prosa ultraísta que escribí en Valldemosa y que se titula ‘Aldea’. Qué título más ñoño, ¿eh?” Carta a Jacobo Sureda. En esta carta Borges le envía la traducción del poema “Madurez”, de Whilhelm Klemm. Véase pág. 95. También escribe a Abramowicz: “He recibido el segundo número de *Ultra*; está muy bien. Publico allí una prosa titulada ‘Aldea’: serie de anotaciones visuales o disparatadamente idiotas…”.

52. La revista *Baleares* publicó este manifiesto, precedido del siguiente comentario: “Guiándonos siempre el deseo de dar a conocer todo cuanto significa avance hacia el ideal, y habiéndose iniciado en Mallorca el movimiento ultraísta que está llamando la atención en todas las naciones del mundo, no hemos vacilado un momento en acoger en nuestras páginas las palpitaciones de ese nuevo grupo de valiosos jóvenes que en esta isla cultivan con gran acierto esa nueva corriente literaria y pictórica. Para que nuestros lectores puedan hacerse cargo de lo que es el Ultra y lo que significa en la moderna escuela, publicamos a continuación el brillante manifiesto que los jóvenes ultraístas de Mallorca dirigen al público […]”.

53. Fortunio Bonanova es seudónimo de José Luis Moll, cantante de ópera, que tiempo después triunfará en Hollywood como actor cómico. Meneses, *op. cit.*, pág. 23. En carta a Sureda, Borges dice: “¡Una noticia vasta!, gracias a no sé qué maquiavelismos magníficos del sonoro Moll, una página de *Baleares* será inmolada al Ultra. Empezaremos lanzando un Manifiesto. Disponemos de unos doce días para fabricarlo”.

54. A principios de 1921, Borges escribe a Sureda: “Querido cómplice en el Ultra! Mientras te escribo, nos está tiroteando el piano del café. En el número de *Baleares* del 15 aparecerá nuestro *Manifiesto*, para el cual te ruego envíes una cuartilla que será mezclada al menjunje que —estrujando los limones de nuestro cerebro— confeccionamos Alomar y yo…”. Meneses, *op. cit.*, pág. 32. Y a Abramowicz le dice: “Debo terminar un trabajo de gran importancia: la escritura del *Manifiesto Sintético* del grupo ultraísta de Mallorca, que aparecerá el 15 de febrero en la revista local *Baleares.* ¡Me divierte esta jugada!…”.

Después de la publicación, en otra carta a Sureda, Borges comenta: “El *Manifiesto* y los poemas han provocado un escándalo mayúsculo. Una piara de fósiles, entre los cuales está Elviro Sanz, amenazan hasta ultimarnos a bastonazos […] ¿Viste el pinchazo de Pin en *U.H.*? En el *Correo de Mallorca* preparan una refutación del *Manifiesto* y un auto-de-fe de los poemas…”. Meneses *op. cit.*, pág. 35. Y en carta a Abramowicz: “… Alomar, Sureda y yo hemos hecho el *Manifiesto* que tú sabes y que provocó un asombro y un escándalo espléndidos”.

55. “Catedral” apareció en el mismo número de *Baleares* que el “Manifiesto del Ultra”.

56. Citado en Monegal, 1987, pág. 150.

57. “… Te escribo a vísperas de abandonar Mallorca. Como presintiendo mi fuga, todo se vuelve desdibujado y lejano: las calles son recuerdos borrosos de las calles, las chicas en los paseos son como antiguas novias olvidadas y hasta el sol parece un garabato tatuado en el azul. Ayer estuve en Valldemosa: ante tus olivares y tus montes y el estandarte de tu Mediterráneo allá lejos, leímos Sureda y yo el Novilunio de Amor y El Salomón Magnífico y lo de la Piel de Tigre clavada en las Estrellas […] Ya te habrá dicho nuestro gran Isaac que nos embarcamos en Barcelona el 4 de marzo para Buenos Aires…” Fragmento de una carta de Borges a Adriano del Valle, Biblioteca Nacional de Madrid.

58. En diciembre de 1920, Borges escribe a Sureda: “… ahora forjo un segundo poema = muy objetivo, dinámico y frío, que se rotulará ‘Guardia roja’”.

59. Nótese que a partir de marzo de 1921 los textos de Borges publicados en las revistas españolas debieron haber sido entregados por el escritor antes de viajar a Argentina y/o fueron enviados por correo desde Buenos Aires: “Volvimos a Buenos Aires en el vapor *Reina Victoria Eugenia* al terminar marzo de 1921…”. “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 151.

60. Borges publicó otro poema titulado “Singladura” en la revista *Proa*, segunda época, Buenos Aires, N° 1, agosto de 1924, recogido con variantes en *Luna de enfrente,* 1925. Véase pág. 133.

61. José Rivas Panedas, poeta español, amigo de Borges, tenía un pasado poético antes de adherir al ultraísmo en 1919, como colaborador de las revistas *Grecia* y *Cervantes*. En 1910 publicó *Rimas del silencio y soledad* que dedicó "a la divina memoria de G. A. Becquer", bajo la influencia de Rubén Darío y de los simbolistas franceses. Publicó también *El corazón iluminado* y *Galerie de glaces* en francés y en verso libre. Pléiade, 1993, pág. 1277.

62. María del Carmen Bosch Juan, en “Un ‘cable escriptural’ sobre el Atlántico (cartas de Jorge Luis Borges a Jacobo Sureda)”, publicado en *América y Mallorca del Predescubrimiento hasta el siglo XX*, Palma de Mallorca, Ediciones Miramar, 1991, t. 1, dice que la familia Sureda estaba dedicada al arte y la literatura. El viejo palacio de Valldemosa había hospedado hacía siete años a Rubén Darío. La tuberculosis, enfermedad de la época, fue el fin de varios de los hijos del matrimonio Sureda, entre ellos, Elvira y Jacobo. “Ella será su confidente, juez y censor. Es como un juego entre jóvenes que desafía la enfermedad y la muerte […] Elvira, mientras empeora paulatinamente, comparte las inquietudes intelectuales de los suyos y a veces el hospedaje de los amigos de sus padres y hermanos. Apenas sobrevivirá dos años más. Es probable que Borges no advierta este aspecto desolador pues sabido es la peculiar condición de los jóvenes para abstraerse del mundo que los rodea, máxime si son poetas.” En 1922, Jacobo Sureda viajó a Leysin por prescripción médica. Elvira murió el 11 de octubre de ese año. “Nadie comunicó la triste noticia a Jacobo. Éste, al no ver la firma de su hermana en las cartas familiares, comprendió el final.”

63. “Respecto a tu elogio a mi poema *Atardecer* (que se publicó en *Ultra*) creo sinceramente que de los 3 últimos versos, el único que encarna una intuición verdadera de la realidad es el que dice ‘la tarde mutilada’. / Lo demás es profesionalismo lírico.” Carta a Jacobo Sureda.

64. “La antología de Hidalgo excluía a todos los poetas ya establecidos. Se proponía ser un índice de la nueva poesía hispanoamericana y comenzaba con tres polémicos prólogos [uno de A. Hidalgo, otro de V. Huidobro y el tercero de Borges].” Véase Monegal, 1987, pág. 178. Además de este poema se incluyeron en ella: el prólogo (pág. 347), “La guitarra”, “Un patio”, “Noche de San Juan” (pág. 194); “Atardecer” [Toda la charra multitud de un poniente] (pág. 191); “Rusia” (pág. 74); “Dulcia Linquimus Arva”; “Montevideo” (pág. 248) y “A la calle Serrano” (pág. 281).

65. Tomás Luque fue uno de los poetas que adhirieron al ultraísmo en Madrid. Publicó en *Ultra*, *Tableros* y otras revistas madrileñas.

66. Este texto está firmado “Jorge Luis Biorges”. Fue publicado en la sección “Prosistas nuevos”, junto con “Buenos Aires”.

67. Publicamos esta primera versión de “Buenos Aires” debido a sus variantes.
Dice Borges: “Buenos Aires fue abreviatura de mi libro de versos y la compuse el novecientos veintiuno”, en *Inquisiciones*, 1925.

68. Este texto está firmado “Jorge Luis Biorges”. Fue publicado en la sección “Prosistas nuevos”, junto con “Crítica del paisaje”.

Cosmópolis, fundada en 1918, estaba dirigida por Enrique Gómez Carrillo. En enero de 1922 cambió de formato y su director fue Alfonso Hernández Catá.

En carta a Sureda fechada el 24 de noviembre de 1921: “Hace tiempo que sólo escribo prosas. En *Cosmópolis* de octubre han publicado dos intituladas ‘Buenos Aires’ y ‘Crítica del paisaje’. En la misma revista de Noviembre, habrá salido —según me dice Torre, que es secretario de redacción— otro sobre la Metáfora, donde hablo de ti, y que te enviaré en cuanto lo reciba”.

69. Reseña de la antología *Die Aktions-Lyric* (1914-1916), citada en Monegal, 1987, pág. 131.

70. Éste sería el primer artículo que Borges publicó en Buenos Aires. Había llegado de España a finales de marzo de 1921.

71. Véase la versión francesa de este poema realizada por Borges en pág. 59. “Angustia” fue también publicado en la revista *Prisma*, Buenos Aires, N° 1, nov.-dic. 1921.

72. Citado en Monegal, 1987, pág. 149.

Borges escribió otros dos artículos sobre la metáfora:

"Examen de metáforas", revista *Alfar*, La Coruña, números 40 y 41, 1924 (publicado en dos partes), e incluido posteriormente con este mismo título en *Inquisiciones*, 1925.

"La metáfora", *La Prensa*, Buenos Aires, 31 de octubre de 1926, recogido con el título "Otra vez la metáfora" en *El idioma de los argentinos*, 1928.

73. Se refiere al poema “Aldea”. Véase pág. 87.

74. Pedro Garfias llevó a Borges al Café Colonial de Madrid y le presentó a Cansinos Assens.

75. Este artículo se publicó en la sección “Apuntaciones críticas”.

“¿Te dije que me han nombrado corresponsal de Cosmópolis? Acabo de mandarles un estudio sobre la Metáfora donde desarrollo esas ideas y cito un verso tuyo, y que te remitiré cuando-si-se publica.” Carta a Jacobo Sureda.

76. El director de la revista *Tableros* fue Isaac del Vando Villar.

77. Esta “Proclama” fue reproducida en la revista *Ultra*, de Madrid, con la siguiente introducción:

Nuestro fraternal amigo y camarada Jorge Luis Borges nos envía el primer número de la originalísima revista mural *Prisma* que acaba de aparecer en Buenos Aires a sus cuidados. “Hemos tirado cinco mil ejemplares —nos escribe jovialmente nuestro compañero—, con los cuales, dentro de una semana, estará empavesada la ciudad. Queremos desparramar el ultraísmo por toda la República y hemos enviado números para que sean pegados en Córdoba, en el Rosario del Santa Fe y en Corrientes. También mandamos a Chile y Montevideo…”

He aquí, pues, nuevas proas allende los mares dispuestas a partir y reunírsenos en el gran puerto de la última verdad… para partir de nuevo hacia los horizontes sueltos.

Integran el número de *Prisma* originales de J. Rivas Panedas, Adriano del Valle, Pedro Garfias, Isaac del Vando Villar, Jorge Luis Borges, y de los nuevos poetas ultraístas, E. González Lanuza, Guillermo Juan y Jacobo Sureda. A la cabeza de *Prisma* aparece una entusiasta PROCLAMA que reproducimos a continuación.

Cortemos también con “nuestros brazos como leguas” las amarras del lumínico mercante cargado con el nuevo grano y cuya botadura renovará las entrañas de la hermana tierra.

78. En *Prisma* figura la palabra “vislumbrando”, errata corregida por “vislumbrado” en la publicación de *Ultra*.

79. El 29 de mayo de 1922 Borges escribe a Sureda: “Con lo de *Prisma* quiero indicar algo así como un trastrocamiento de la realidad, comparable a la descomposición de la luz al atravesar un prisma de cristal…”.

Guillermo de Torre menciona en *Literaturas europeas de vanguardia*, 1925, que *Prisma* fue publicada en diciembre de 1921. Pero en carta a Sureda, 24 de noviembre, Borges dice: “El estandarte de *Prisma*. A este último lo clavaremos mañana en las paredes hostiles o indiferentes o tal vez generosas y acogedoras de Buenos Aires…”. Debido a ello hemos optado por la fecha noviembre-diciembre.

80. El número 1 de *Prisma* fue ilustrado por Norah Borges. Contiene “Caminos” de J. Rivas Panedas, “Naufragio” de Adriano del Valle, “El tren” de Eduardo González Lanuza, “Risa” y “Éxtasis” de Pedro Garfias, “Puerto” de Guillermo Juan, “Sol” de Isaac del Vando Villar y “Angustia” de Jacobo Sureda.

“*Prisma*, fundada en 1921 y con una vida de dos números, fue la primera de las revistas que edité. Nuestro pequeño grupo ultraísta estaba ansioso por poseer una revista propia, pero una verdadera revista era algo que estaba más allá de nuestros medios. Noté cómo se colocaban anuncios en las paredes de la calle, y se me ocurrió la idea de que podríamos imprimir también una ‘revista mural’, que nosotros mismos pegaríamos sobre las paredes de los edificios, en diferentes partes de la ciudad. Cada edición era una sola hoja grande y contenía un manifiesto y unos seis u ocho poemas breves y lacónicos, impresos con mucho blanco en derredor y con un grabado hecho por mi hermana. Salíamos de noche —González Lanuza, Piñero, mi primo y yo— armados de tarros de goma y de brochas que aportaba mi madre y caminando a lo largo de millas, los pegábamos en las calles Santa Fé, Callao, Entre Ríos y México”. “Autobiografía”, en Monegal, 1987, págs. 152 y 153.

81. Este artículo apareció casi simultáneamente con el primer número de *Prisma*. Es el primer texto que Borges publicó en la revista *Nosotros*. Dice Borges: "… Alfredo Bianchi, de la revista *Nosotros*, vio uno de nuestros murales y nos invitó a publicar una antología ultraísta en las páginas de su sólida revista". "Autobiografía", 1970, en Monegal, 1987, pág. 153. La antología "Poemas Ultraístas" apareció en el N° 160 de *Nosotros*, septiembre de 1922. En ella se incluyó "Sábado". Véase pág. 108.

82. “Curiosamente fue Cansinos quien, en 1919, inventó el término ‘Ultraísmo’. […] Con el seudónimo de Juan Las había escrito algunas breves, lacónicas, piezas ultraístas”. “Las memorias de Borges”, *op. cit.*

83. Borges escribió una reseña sobre *Las nietas de Cleopatra*, de Álvaro Melián Lafinur. Véase pág. 358. Melián Lafinur (1889-1958) tenía unos quince años menos que el padre de Borges. Su vida estuvo dedicada a la enseñanza y al periodismo. Colaboró en *Nosotros* y en *La Nación*. Dice Borges sobre él: “Uno de los primos de mi padre, Álvaro Melián Lafinur, a quien conocí desde la infancia, fue un poeta menor y después llegó a ingresar a la Academia Argentina de Letras”. “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 75.

84. Borges escribió también una reseña sobre *Aldea española*, de Baldomero Fernández Moreno. Véase pág. 144. Fernández Moreno nació en Buenos Aires en 1886. A los seis años fue llevado a España, regresando a Argentina en 1899. Fue miembro de la Academia Argentina de Letras. La obra poética de Fernández Moreno constituye una escuela dentro del movimiento poético argentino.

85. Humberto Rivas, hermano de José Rivas Panedas.

86. Según el investigador Carlos García, que ha consultado la correspondencia con Sureda, Maurice Claude sería el seudónimo de Maurice Abramowicz.

Este dato se confirma en una carta a Abramowicz, donde Borges le comenta: “Sobre todo me gustan *Romance* y *Un canto resignado*. *Romance* es espléndido. Por el contrario, encuentro que en *Descripción* tu prisma intelectual no ha descompuesto ni ahondado suficientemente los rayos de los datos sensoriales. / Algo en *Un canto resignado* —el aire, el ritmo— me recuerda a Hölderlin, poeta que, creo, desconoces totalmente”.

El poema “Señal”, publicado en *Grecia*, Madrid, el 15 de julio de 1920, está dedicado a Maurice Claude. Véase pág. 37.

87. Ésta sería la última colaboración de Borges publicada en la revista *Ultra*.

88. Este texto fue publicado sin título.

89. Existe una versión manuscrita titulada “Atardeceres”, que lleva a pie de página tres firmas de Borges, en tres fechas difierentes; la primera de ellas: 1919. Abajo, en el centro, Borges dibujó el claustro del Lycée Jean Calvin. El texto es más extenso que el del poema publicado en *Prisma*. Contiene variantes, otro orden en los versos y tachaduras. *Catálogo de Víctor Aizenman*.

90. “… En esta semana sacaremos el número segundo de *Prisma*. El Ultraísmo va viento en popa: Una conferencia en el Ateneo, insultos en los diarios más conocidos, colaboradores espontáneos de aquí, de Chile y de la República Oriental, y mucho entusiasmo entre los diez muchachos que integramos la redacción de *Prisma*…” Carta de Borges a Adriano del Valle, Biblioteca Nacional de Madrid.

El número 2 de *Prisma* fue ilustrado por Norah Borges. Además de “Atardecer”, se publicaron los siguientes poemas: “Poema Pastoral”, de Adriano del Valle, “Bahía”, de R. Yépez Alvear, “Iglesia” y “Playa”, de Guillermo Juan, “Nocturno”, de Eduardo González Lanuza, “Auriculares”, de Guillermo de Torre, “Tormenta”, de Piñero, “El oso”, de Salvador Reyes y “Poema”, de Jacobo Sureda.

91. El número 1 de *Proa* fue ilustrado por Norah Borges. Contenía también el ensayo de Borges “La nadería de la personalidad”, recogido en *Inquisiciones*, 1925.

El 25 de julio de 1922, Borges escribe a Jacobo Sureda: “*Prisma* feneció, pero estamos juntando dinero para sacar una revista con la misma hechura que *Ultra* y que venderemos a veinte centavos el ejemplar…”.

En su “Autobiografía”, recuerda: “Después de *Prisma* nos decidimos por una revista de seis páginas (se trataba en realidad de una hoja única impresa de ambos lados y doblada dos veces). Ésta fue la primera *Proa* y de ella se publicaron tres números”. (“Las memorias de Borges”, *op. cit.*; véase también Monegal, 1987, pág. 156.)

92. En una carta a Adriano del Valle, Borges dice: “Mis grandes enhorabuenas cordialísimas por tus poemas, en especial por *Claridad*, tan límpido, tan sonoro y tan diamantino. Se publicarán en el número segundo de *Proa* que con un formato semejante al de *Ultra*, reemplaza hoy en los quioscos y en los escaparates, a la durmiente o fenecida revista mural. / A la par de estas líneas va un manojo de ejemplares del primer número. La integramos los compañeros iniciales de *Prisma* y algunos fervorosos nuevos poetas, entre los cuales descuella la diezyochesca Norah Lange…”. Biblioteca Nacional de Madrid.

93. En febrero de 1922 Borges viajó con su familia a Comodoro Rivadavia, donde su tío, el capitán de navío Francisco E. Borges, era comandante militar. Este dato está ilustrado por una fotografía de Borges y su hermana Norah, en el libro *Borges, fotografías y manuscritos*, Recopilación y ordenamiento: Miguel de Torre Borges, Buenos Aires, Ediciones Renglón, 1987.

"Yo recién vuelvo del Chubut, de Patagonia, donde he pasado un mes de veraneo entre sierras, arenales interminables y una ausencia total de la menor vegetación… En esta semana sacaremos el segundo número de *Prisma*." Carta a Adriano del Valle, Biblioteca Nacional de Madrid.

94. Este artículo fue publicado en la sección “Nuevos prosistas americanos. Apuntaciones críticas”.

95. “Sábado”, de Borges, y otros poemas de F. Piñero, Norah Lange, Clotilde Luisi, Helena Martínez, Roberto A. Ortelli, Guillermo Juan y Eduardo González Lanuza fueron publicados en la antología “Poemas Ultraístas”. Véase nota 81, pág. 85.

96. Los directores de *Nosotros*, revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciendas sociales, fueron Alfredo Bianchi y Roberto Giusti. El número 1 fue publicado en agosto de 1907 y el número 299-300 en abril-diciembre de 1934. *Nosotros*, segunda época, se inició en abril de 1936. Su último número (90) es de septiembre de 1943.

97. Esta versión de “Sábado” es el primer poema de Borges que se publicó en Francia.

98. El director de *Manomètre* fue Émile Malespine. En la portada de la revista se anuncia: “*Manomètre* —enregistre des idées —indique la pression sur tous les méridiens —est polyglotte et supranational”.

99. En este número de *Proa* se incluyó “Manuel Maples Arce, *Andamios Interiores*” (*Inquisiciones*, 1925); un epígrafe al poema “Clisés”: “Del compañero lyonés Emilio Malespine, numeroso de actividades: médico, poeta, crítico, espectador y juzgador de la vida intelectual de dos continentes, burlón jerihablista y audaz barajador de idiomas, publicamos la siguiente travesura lírica compuesta en jerigonza internacional”, y este otro texto: “Durante los meses de Septiembre, Octubre y Noviembre, existió en Buenos Aires la gran verdad humana y andaluza de Isaac del Vando Villar. De todo corazón —a despecho de controversias calladas y tácitos alejamientos— saludamos los ultraístas argentinos al hombre que ilustró las calles triunfales y acaudilló la casi legendaria revista *Grecia* donde brotaron, en elocuente crepitación de inquietudes, los primerizos resplandores de nuestra lírica. ¡Ave atque vale!”.

100. Éste es el prólogo de *Fervor de Buenos Aires*, 1923, que Borges excluyó en las sucesivas reediciones.

101. Para la reedición de sus *Poemas* en 1943, Borges reescribió este párrafo y lo incluyó bajo el título “A quien leyere” en la primera página de Fervor de Buenos Aires.

102. *Fervor de Buenos Aires* no lleva fecha de impresión, pero según Jean Pierre Bernès —Pléiade, 1993, pág. 1257—, fue impreso apresuradamente antes de que Borges viajara por segunda vez a Europa. La familia Borges se embarcó en Buenos Aires a mediados de julio de 1923.

El libro contenía cuarenta y seis poemas. Al reeditar su poesía en 1943 Borges excluyó: “Música patria”, “Ciudad”, “Hallazgo”, “Dictamen”, “Alba desdibujada”, “Caña de ámbar” e “Inscripción sepulcral” (Las cariñosas lomas orientales…). Incluimos a continuación estos siete poemas que no fueron publicados en revistas antes de la primera edición del libro. En 1953 Borges excluyó “Villa Urquiza”, cuya primera versión también publicamos aquí. Publicamos también las primeras versiones editadas de “Llamarada” (pág. 44); “Arrabal” (pág. 127); “Sala vacía” (pág. 183); “La noche de San Juan” (pág. 481); “Forjadura” (pág. 202); dos estrofas de “Atardeceres” (págs. 123 y 191); la primera estrofa de “Campos atardecidos” (pág. 159); y la primera estrofa de “Sábados” (pág. 200). Los restantes poemas que integraban la primera edición de *Fervor de Buenos Aires* fueron corregidos por Borges a lo largo del tiempo; puede encontrarse su última versión en *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé Editores, cuarta impresión, 1996.

“Escribí esos poemas en 1921 y 1922, y el volumen apareció a comienzos de 1923… Yo había previsto 64 páginas, pero el texto resultó ser muy largo y a último momento debieron dejarse fuera cinco poemas: afortunadamente. No puedo recordar nada sobre ellos. El libro fue hecho con cierto espíritu infantil. No se hizo corrección de pruebas, no había un sumario, las páginas carecían de números. Mi hermana hizo un grabado en madera para la portada, y se imprimieron trescientos ejemplares.” “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 158.

103. Borges escribió otro poema titulado “Villa Urquiza”, que publicó en la revista *Alfar*. Véase pág. 166.

104. En el ejemplar de *Fervor de Buenos Aires*, 1923, que pertenece al señor Juan Manuel Peña, la palabra “una” está sustituida en tinta al margen por la palabra “con”.

105. Francisco Piñero, poeta, participó en la fundación de *Prisma* y de la primera revista *Proa*. Véase el comentario de Borges en nota 80 de pág. 85.

106. Borges escribió una nota sobre el “Manifiesto vertical” de Guillermo de Torre (pág. 96) y una reseña sobre *Literaturas europeas de vanguardia*. Véase pág. 142.

107. Macedonio Fernández (1874-1952) participó en la fundación de la primera revista *Proa*. Publicó *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, 1928; *Papeles de Recienvenido*, 1929; *Una novela que comienza*, Chile, 1941; *Papeles de Recienvenido y continuación de la nada*, 1944 y *Poemas*, México, 1953. A la muerte de Macedonio, Borges pronunció el discurso fúnebre, publicado en *Sur*, N° 209-210, mar.-abr. 1952. Años después escribió el prólogo de la antología *Macedonio Fernández*, Buenos Aires, eca, 1961. Borges, que ha recordado muchas veces a Macedonio Femández, dice en sus memorias: "Quizás el mayor acontecimiento de mi vuelta haya sido Macedonio Fernández. De toda la gente que he conocido en mi vida —y he conocido algunos hombres notables— nadie me hizo una impresión tan profunda y perdurable como Macedonio. Era una pequeña silueta, con un sombrero hongo negro, que nos estaba esperando en la dársena norte cuando desembarcamos, y llegué a heredar su amistad con mi padre… Tal como en Madrid, Cansinos representaba la enseñanza, Macedonio pasó a representar el pensamiento puro…". "Autobiografía", 1970, en Monegal, 1987, pág. 155.

Sobre Macedonio Fernández, véase también "La lírica argentina contemporánea", pág. 168.

108. Con este tercer número, también ilustrado por Norah Borges, finalizó la publicación de la revista *Proa*, primera época. Inmediatamente después, Borges viajó a Europa, donde permaneció hasta mediados de 1924. Monegal, 1987, págs. 162 y 166.

109. Las iniciales E. M. pertenecen a Émile Malespine, director de la revista *Manomètre*, que realizó la traducción.

110. Publicamos esta primera versión de “Acerca del expresionismo” debido a sus variantes. Este artículo está citado en Monegal, 1987, págs. 148 y 156. Para una explicación más amplia sobre Borges y el expresionismo alemán, véase Monegal, 1987, págs. 130-132.

111. *Inicial*, revista de la nueva generación literaria, cuyos directores fueron Roberto Ortelli, Alfredo Brandán Caraffa, Roberto Smith y Homero Guglielmini, fue fundada en 1923.

112. “*Alfar*, revista auspiciada por la Casa de América de Galicia, fue creada en el norte de España para fortalecer las relaciones entre América Latina y la Madre Patria. En la época *Alfar* era dirigida por un poeta uruguayo, Julio J. Casal, que era también cónsul de su país natal.” Monegal, 1987, pág. 164.

113. Publicamos esta versión de “Ramón Gómez de la Serna”, debido a sus variantes. Ramón Gómez de la Serna nació en Madrid en 1888. Tradujo el manifiesto de fundación del futurismo de Marinetti, publicado en el *Figaro* de París (20 de febrero de 1909). Inventó la greguería, forma epigramática basada en una fórmula matemática: “Humor más metáfora = greguería”. Desde 1917 presidió la reunión que los sábados realizaban sus seguidores en el café de Pombo. Monegal, 1987, pág. 147. Gómez de la Serna escribió una reseña de *Fervor de Buenos Aires*, publicada en Madrid por la *Revista de Occidente* en abril de 1924, que contribuyó a afirmar la reputación de Borges en España. Monegal, 1987, págs. 163-164. Fue colaborador del diario *La Nación* de Buenos Aires, a partir de 1928, emigrando a la Argentina en 1936. Murió en Buenos Aires en 1963 y está enterrado en el Panteón de Madrid. Dice Borges: “En el Madrid de la época existía otro grupo reunido en derredor de [Ramón] Gómez de la Serna. Fui allí una vez y no me gustó la forma en que se comportaban…”. “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 146.

Borges escribió otros dos artículos sobre Ramón Gómez de la Serna:

“La traducción de un incidente”, *Inicial*, Buenos Aires, N° 5, 1924, recogido en *Inquisiciones*, 1925, y

“Para el advenimiento de Ramón”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, N° 19, 18 de julio de 1925. Véase pág. 141.

114. En este mismo número de *Inicial* apareció “Herrera y Reissig”, recogido en *Inquisiciones*, 1925.

115. Citado en Monegal, 1987, pág. 252.

116. El profesor Donald A. Yates, en un artículo titulado “Behind Borges and I”, publicado en *Modern Fiction Studies*, volumen 19, número 3, West Lafayette, Indiana, otoño de 1973, explica que éste sería uno de los primeros textos de Borges en el que reflexiona sobre su propio yo. Dice Yates que “Boletín de una noche toda” fue probablemente escrito en la casa de Quintana 222, donde la familia Borges vivió al volver por segunda vez de Europa, desde mediados de 1924 hasta 1930. Agrega Yates que “Boletín de una noche” figura en una lista manuscrita de títulos que Borges consideró para publicar en *El tamaño de mi esperanza*, 1926, motivo por el cual debe de haberlo escrito con anterioridad a la publicación de este libro.

117. Con este artículo, que no lleva firma, se inicia la publicación de la revista *Proa*, segunda época.

Recuerda Borges: “Dos años después, en 1924, apareció la segunda *Proa*. Una tarde, Brandán Caraffa, que era un joven poeta cordobés, vino a verme al Garden Hotel. Me dijo que Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz habían decidido fundar una revista que representara a la nueva generación literaria, y que todos decían que si ése era el objetivo, yo no podía quedar fuera. Naturalmente, me sentí halagado. Esa noche fui al Hotel Fénix, donde paraba Güiraldes. Me saludó con estas palabras: ‘Brandán me dijo que anteanoche ustedes se reunieron para fundar una revista de escritores jóvenes, y que todos decían que yo no podía quedar fuera’. En ese momento Rojas Paz entró y nos dijo, con mucha excitación: ‘Me siento muy halagado…’. Le interrumpí y dije: ‘Anteanoche los tres nos reunimos y decidimos que en una revista de nuevos escritores usted no podía quedar fuera’. Gracias a esta inocente estratagema nació *Proa*. Cada uno de nosotros puso cincuenta pesos, lo cual pagaba una edición de 300 a 400 ejemplares, sin errores de imprenta y con buen papel. Pero después de transcurrir un año y medio, con quince números publicados, tuvimos que abandonarla por falta de suscripciones y de anuncios comerciales…”. “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 170.

118. La revista lleva un grabado de Norah Borges. En la portada figuran los nombres de los directores: Jorge Luis Borges / Brandán Caraffa / Ricardo Güiraldes / Pablo Rojas Paz / Redacción: Avenida Quintana 222 [Domicilio de J. L. Borges].

El número 1 de *Proa*, segunda época, publicó la reseña de Borges sobre el libro *Prismas*; el número 2, septiembre de 1924, "Interpretación de Silva Valdés", y el 3, octubre de 1924, "La criolledad en Ipuche". Estos textos fueron recogidos en *Inquisiciones*, 1925, el primero de ellos con el título "E. González Lanuza".

119. Borges escribió otro poema que tituló “Cingladura”. Véase pág. 61.

120. Rafael Cansinos Assens (1883-1964) se afilió al movimiento poético modernista, liderado por Rubén Darío. Colaboró en las revistas *Helios*, *Prometeo*, *Renacimiento* y *Ultra*, difundiendo las innovaciones del dadaísmo, futurismo y ultraísmo. De 1918 a 1922 dirigió la revista Cervantes. Borges, que se consideraba su discípulo, le profesaba una gran admiración y lo ayudó a publicar en Buenos Aires. Pléiade, 1993, pág. 1349.

Borges recuerda: "Luego marchamos a Madrid y allí el mayor acontecimiento para mí fue la amistad de Rafael Cansinos Assens. Aún me gusta pensar en mí como su discípulo. Había venido de Sevilla donde había iniciado los estudios sacerdotales, pero habiendo encontrado el nombre de Cansinos en los archivos de la Inquisición, decidió que él era judío. Esto lo llevó al estudio del hebreo y más tarde llegó a hacerse circuncidar. […] Era un hombre alto, con el desdén andaluz por todo lo castellano. El hecho más notable de Cansinos era que vivía enteramente para la literatura, sin preocuparse del dinero o de la fama. Era un excelente poeta y escribió un libro de salmos —mayormente eróticos— titulado *El candelabro de los siete brazos*, publicado en 1915. También escribió novelas, cuentos, ensayos, y cuando yo le conocí, presidía un círculo literario". "Autobiografía", 1970, en Monegal, 1987, pág. 144.

Borges escribió otros artículos sobre Rafael Cansinos Assens:

"Definición de Cansinos Assens", *Martín Fierro*, Buenos Aires, N° 12/13, 10 de noviembre de 1924, recogido en *Inquisiciones*, 1925.

Las luminarias de Hanukah, reseña publicada en *El tamaño de mi esperanza*, 1926.

"R. Cansinos Assens", *Síntesis*, Buenos Aires, junio de 1927. Véase pág. 383.

"La traducción de un incidente", *Inicial*, Buenos Aires, N° 5, 1924, recogido en *Inquisiciones*, 1925.

121. “Montevideo” es el primer texto que Borges publicó en la revista *Martín Fierro*. Sobre *Martín Fierro*, véase Monegal, 1987, pág. 169.

122. “En 1924 me vinculé a dos grupos literarios. Uno, cuyo recuerdo todavía disfruto, era el de Güiraldes. […] El otro grupo, al que lamento haberme vinculado, era el de la revista *Martín Fierro* […]. Me disgustaba la posición de *Martín Fierro*, que era la idea francesa de que la literatura es continuamente renovada —de que Adán vuelva a nacer cada mañana— y también la idea de que, como París tenía grupitos literarios que se alimentaban de la publicidad y la intriga, nosotros debíamos estar al día y hacer lo mismo. Un resultado de esto fue que en Buenos Aires se cocinó una falsa rivalidad literaria entre Florida y Boedo…” “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 173.

123. En junio de 1937, al reseñar *Collected Poems and Plays* de Rabindranath Tagore para la revista *El Hogar*, Borges escribe: “Hace trece años tuve el honor un poco terrible de conversar con el venerado y melifluo Rabindranath Tagore. Se habló de la poesía de Baudelaire. Alguien repitió ‘La mort des amants’, aquel soneto tan provisto de camas, de divanes, de flores, de chimeneas, de repisas, de espejos y de ángeles. Tagore lo escuchó con fortaleza, pero dijo al final: *I don’t like your furniture poet*! (¡No me convence su poeta amueblado!). Yo simpaticé hondamente con él. Ahora, releyendo sus obras, he sospechado que lo movía menos el horror del *bric-à-brac* romántico que el invencible amor de la vaguedad”. En Jorge Luis Borges, *Obras completas 4*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011. Véase también Monegal, 1987, pág. 110.

124. En este mismo, número de *Proa* se publicó “Torres Villarroel (1693-1770)”, recogido en *Inquisiciones*, 1925.

125. Citado en Monegal, 1987, pág. 173.

126. En este mismo número de *Proa* se publicó “El Ulises de Joyce” (comentado en Monegal, 1987, pág. 185) y “Omar Jaiyám y Fitzgerald”; ambos textos fueron recogidos en *Inquisiciones*, 1925.

127. Alfredo Bianchi fue uno de los directores de la revista *Nosotros*.

128. “Nulario Sentimental” en el original, juego de palabras de Borges para referirse al libro de Leopoldo Lugones, *Lunario Sentimental*.

129. En este mismo número de *Nosotros* se publicó “Oscar Wilde y un poema” recogido con el título “La balada de la cárcel de Reading” en *El tamaño de mi esperanza*, 1926.

130. En abril de 1925, Borges publicó *Inquisiciones*, su primer libro de ensayos. Años más tarde comentará: “En el primero de estos atolondrados libros había un ensayo bastante malo sobre sir Thomas Browne. […] Cuando escribí estas piezas estaba imitando diligentemente a dos españoles barrocos del XVII, Quevedo y Saavedra Fajardo, quienes en su estilo propio practicaban el mismo tipo de escritura que sir Thomas Browne. Me esmeré lo mejor que pude en escribir latín en español, y el libro se desmorona por el peso de sus involuciones y sus juicios sentenciosos”. “Las memorias de Borges”, *op. cit.*, pág. 12.

Los textos de *Inquisiciones* fueron publicados previamente en diarios y revistas, con excepción de “Ascasubi”, “Queja de todo criollo” y “Ejecución de tres palabras”.

131. Guillermo de Torre (1900-1971), autor del “Manifiesto vertical”, escribió, entre otros libros, *Hélices*, 1923, y *Literaturas europeas de vanguardia*, 1925, obra de referencia para los investigadores. En 1927 De Torre fundó *La Gaceta Literaria* de Madrid con Ernesto Giménez Caballero. En 1928 se casó con Norah Borges y unos años después se estableció en Argentina. Fue uno de los colaboradores de la revista *Sur* de Victoria Ocampo desde su fundación en 1931 y director de ediciones de Editorial Losada, fundada en Buenos Aires en 1938.

Sobre la relación entre Borges y Guillermo de Torre. Véase Monegal, 1987, págs. 148 y 198.

132. *Literaturas europeas de vanguardia* fue editado en Madrid por Caro Raggio en 1925. Existe una nueva edición, corregida y aumentada por el autor, titulada *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*. Guadarrama, Madrid, 1965.

Véase la reseña del “Manifiesto vertical” (pág. 52) y la de *Hélices* (pág. 115).

133. Nota de la Redacción, sin firma. En ese momento, Francisco Luis Bernárdez, autor de “Alcandara”, pasó a formar parte de la dirección de *Proa*, junto con Alfredo Brandán Caraffa y Jorge Luis Borges.

134. En este mismo número de *Proa* se publicó “La tierra cárdena”, recogido en *El tamaño de mi esperanza*, 1926.

135. Fernán Silva Valdés, uruguayo, nacido en 1887, poeta y prosista. Fue discípulo de Rubén Darío y de Herrera y Reissig. Representante del retorno al criollismo rural, formó parte del ultraísmo en el Uruguay. Sus libros *Poemas nativos*, 1925, *Romances chúcaros*, 1938, *Romances del Sur*, 1939, Tradiciones y costumbres uruguayas, etc. conjugan un original nativismo con el ultramodernismo. Pléiade, 1993, pág. 1396. Borges escribió otros textos sobre Fernán Silva Valdés:

"Interpretación de Silva Valdés", *Proa*, segunda época, Buenos Aires, N° 2, 1924, recogido en *Inquisiciones*, 1925.

"El otro libro de Fernán Silva Valdés", *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, N° 241, 1925, recogido en *El tamaño de mi esperanza*, 1926.

"Versos para Fernán Silva Valdés", *Proa*, segunda época, Buenos Aires, N° 14, diciembre de 1925. Véase pág. 155.

136. Éste es el prólogo de *Luna de enfrente*, 1925, que Borges excluyó de las sucesivas reediciones.

Sobre *Luna de enfrente*, su segundo libro de poemas, Borges recuerda: "… un despliegue de falso color local. Entre sus tonterías se incluye la ortografía de mi primer nombre, a la manera chilena del siglo XIX, como 'Jorje' (era el intento a medias de utilizar una ortografía fonética); el uso del español 'y' como 'i' (nuestro mayor escritor, Sarmiento, había hecho lo mismo, tratando de ser tan no-español como pudiera); y la omisión de la d final en las palabras como autoridá y ciudá. En ediciones posteriores eliminé los peores poemas, limé las excentricidades, y sucesivamente —a lo largo de diversas reimpresiones— revisé y moderé los versos". "Autobiografía", 1970, en Monegal, 1987, pág. 200.

137. *Luna de enfrente*, 1925, contenía veintisiete poemas. Al reeditar su poesía en 1943 Borges excluyó: “Tarde cualquiera”, “La vuelta a Buenos Aires”, “A la calle Serrano”, “Patrias”, “Soleares”, “Por los viales de Nîmes”, “El año cuarenta” y “En Villa Alvear”. Incluimos a continuación estos ocho poemas que no fueron publicados en revistas antes de la primera edición del libro. Publicamos también las primeras versiones editadas de “Los llanos” (pág. 227), “Jactancia de quietud”, “Singladura” y “A Rafael Cansinos Assens” (págs. 245-246), “Montevideo” (pág. 248), “Dualidad en una despedida” (pág. 255) y “Antelación de amor” (pág. 256). Los restantes poemas que integraban la primera edición de *Luna de enfrente* fueron corregidos por Borges a lo largo del tiempo; puede encontrarse su última versión en *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Emecé Editores, 3ª edición, 1995.

El colofón de *Luna de enfrente* dice: “Este libro se acabó de imprimir el día 4 de Noviembre de 1925 en los talleres de G. Ricordi e C. que tienen su residencia en Buenos Aires. Calle Bolívar, 1610”.

138. En el ejemplar de *Luna de enfrente*, 1925, dedicado por Borges a Leopoldo Marechal, de donde hemos extraído este poema, la “A” mayúscula de “Alhucemas” está sustituida a mano en el margen por una “a” minúscula.

139. En la edición original, el poema concluye con este verso, que cierra una coma.

140. Sobre Fernán Silva Valdés, véase nota de pág. 147.

141. En este número de *Proa* se publicó “Ejercicio de análisis”, recogido en *El tamaño de mi esperanza*, 1926.

142. Borges improvisó estos versos en un almuerzo —véase Monegal, 1987, pág. 176— que la revista *Martín Fierro* organizó para agasajarlo, junto a Sergio Piñero (hijo), por la publicación de *Luna de enfrente* y *El puñal de Orión* respectivamente.

143. Texto publicado bajo el título “Jorge Luis Borges”. En pág. 207 puede consultarse un texto similar, que denominamos “Autobiografía”.

144. Borges publicó una reseña sobre *Aquelarre*, de Eduardo González Lanuza. Véase pág. 425. González Lanuza nació en España en 1900 y llegó a Argentina a los nueve años. Poeta, ensayista y ocasionalmente autor teatral, participó en la fundación de *Prisma* y de *Proa*, y colaboró asiduamente en *Martín Fierro*. Su primer libro data de 1932. Obtuvo el Primer Premio Nacional de Literatura.

145. Sobre la publicación de este libro, se encontrará un comentario en Monegal, 1987, págs. 177 y 178.

En la primera edición se incluyeron también los siguientes poemas de Borges: “Remordimiento por cualquier defunción”, “Calle desconocida”, “Un patio”, “Antelación de amor” (pág. 256), “El general Quiroga va en coche al muere” y “Dulcia linquimus arva”. En la segunda edición (1896-1930), Buenos Aires, El Ateneo, 1931, se incluyó: “Calle desconocida”, “Un patio”, “El general Quiroga va en coche al muere”, “Dulcia linquimus arva” y “La fundación mitológica de Buenos Aires” (pág. 306).

146. “En su cenáculo de la calle Victoria, el escritor —llamémosle así— Alberto Hidalgo señaló mi costumbre de escribir una página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él era no menos binario, salvo que en su caso particular la versión primera era de otro. Tales eran los deplorables modales de aquella época, que muchos miran con nostalgia. Todos queríamos ser héroes de anécdotas triviales. La observación de Hidalgo era justa…” “El otro, el mismo”, en *Obra poética*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

147. En este último número de *Proa* se publicaron “La pampa y el suburbio son dioses” y “Carta a Güiraldes y a Brandán en una muerte (ya resucitada) de Proa”, recogidos en *El tamaño de mi esperanza*, 1926.

148. *Caras y Caretas*, Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades, fue publicado por primera vez el 9 de octubre de 1898 según una idea del poeta humorista español Eustaquio Pellicer, quien no pudo ser su director, pues en ese momento los españoles no estaban bien vistos, porque España no había aceptado la independencia de Cuba. La dirección quedó a cargo de José S. Álvarez, escritor costumbrista inmortalizado con el seudónimo de Fray Mocho. El dibujante fue Manuel Mayol. Tuvo dos etapas: 1898-1912, inspirada en la revista *Cimplicimus*, y 1913-1939, con mayor tratamiento informativo.

En el número del 8 de noviembre de 1930 se publicaron dibujos de escritores del momento, entre ellos, de Jorge Luis Borges, de quien Valdivia opinaba: “Es un crítico de espíritu poético. Evoca cosas viejas, los matices desvanecidos de la vida porteña. Lo hace con arte complicado; siempre con gusto personal”. *Caras y Caretas* tuvo aún una última etapa: 1982-1984. De *Historia de las revistas argentinas*, Tomo II, Asociación Argentina de Editores de Revistas.

149. Este poema fue excluido por Borges en las sucesivas reediciones de *Cuaderno San Martín*.

150. Este poema fue publicado en la sección “Parnaso Satírico”. “[Borges] participó anónimamente en una sección popular, titulada ‘Parnaso Satírico’, donde los editores [de la revista *Martín Fierro*] ventilaban sus prejuicios en epitafios versificados, que eran cómicos y a veces ultrajantes.” Monegal, 1987, pág. 176.

151. Las iniciales de la firma serían de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, César Vallejo y Ricardo Güiraldes.

152. Ildefonso Pereda Valdés, uruguayo, representante del negrismo poético. Investigador del folklore, publicó *La guitarra de los negros*, 1926; Raza negra, 1929, etc. En la revista *Ultra*, Madrid, Año 1, Nº 10, 10 de mayo de 1921, se menciona que es el director de la revista *Los Nuevos*, de Montevideo.

153. “[Borges] contribuyó a una parodia de los celebrados *Romances* de Lugones que fue publicada en *Martín Fierro* (8 de julio de 1926) con el seudónimo Mar-BorVall-Men, que apenas escondía los apellidos Marechal, Borges, Vallejo y Méndez. Hoy la parodia parece una broma estudiantil. El cuarteto juega con el nombre de Lugones, con la ridícula variante ‘Leogoldo Lupones’, subrayando así ‘goldo’ (por gordo) y ‘lupo’ (por lobo). Pero la verdad es que Lugones ni era gordo ni semejaba mucho a un lobo.” Monegal, 1987, pág. 178.

154. Borges escribió otro poema titulado “Villa Urquiza”, que publicó en *Fervor de Buenos Aires*, 1923. Véase pág. 112.

155. En julio de 1926, Borges publicó *El tamaño de mi esperanza*. Sobre este libro comenta: “El segundo de estos fracasos fue una especie de reacción. Me fui al otro extremo y traté de ser tan argentino como era posible. Conseguí el *Diccionario de Argentinismos* de Segovia e introduje tantos localismos que muchos argentinos tenían dificultades para entenderlo. Dado que extravié el diccionario, no estoy seguro de entenderlo yo mismo ahora, y por lo tanto lo he abandonado por hallarse más allá de toda esperanza”. “Las memorias de Borges”, *op. cit.*, pág 12.

Los textos que integraban este libro fueron publicados previamente en diarios o revistas, con excepción de *Las luminarias de Hannukah*, que Borges menciona en una de sus cartas a Cansinos Assens: “Querido maestro: otro sablazo espiritual le traen estos renglones: un pedido de colaboración para una revista bimensual de estudios judíos que en Buenos Aires va a salir y cuyo título será *Orígenes*. […] en uno de los primeros números he de ocuparme con *Las luminarias de Hannukah*”. Carta de Borges a R. Cansinos Assens, en Marcos Ricardo Barnatán, *Borges. Biografía total*, Madrid, Temas de Hoy, 1995.

156. Vicente Rossi nació en 1871 en Uruguay, de padre genovés y madre argentina. Se radicó en la Argentina en 1898. Murió en Córdoba en 1945. Es autor de *Teatro nacional rioplatense* (1910), primera obra de referencia sobre el nacimiento y la historia del teatro nacional argentino. En 1921 publicó *El Gaucho*. Su origen y evolución, donde analiza al gaucho en el doble aspecto de la historia y de la literatura. *Cosas de negros. Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense. Rectificaciones históricas*, apareció en 1926. Pléiade, 1993, pág. 1392.

Borges publicó una reseña titulada "*Idioma nacional rioplatense*, por Vicente Rossi", en la revista *Síntesis*, Buenos Aires, Nº 18, noviembre de 1928. Véase pág. 479. También menciona a Vicente Rossi en *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé Editores, 13ª ed., nov. 1992, pág. 12 y nota 1, pág. 65.

157. Este texto fue publicado con la firma “Luis Borges”.

158. Se refiere al escritor uruguayo Pedro Leandro Ipuche.

Borges escribió otro artículo titulado “La criolledad en Ipuche”, *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 3, octubre de 1924, recogido en *Inquisiciones*, 1925.

159. “Ambos [Borges y Marechal] contribuyeron a dos parodias implacables: la ya mencionada contra Lugones (véase pág. 373) y una segunda contra Enrique Larreta, el autor de *La gloria de don Ramiro*, que había publicado una nueva novela, Zogoibi, sobre un gaucho desdichado.” Monegal, 1987, pág. 181.

Véase también la respuesta de Borges a una encuesta realizada sobre el peor libro del año en pág. 280.

160. Las sílabas de la firma serían de los apellidos: Bernárdez, Borges, Guillermo Juan, Marechal, Pereda Valdés y Vallejo.

161. Francisco Luis Bernárdez nació en 1900. Poeta argentino, amigo de Borges, integró la dirección de la revista *Proa*, fue colaborador de *Martín Fierro* y perteneció al grupo "Florida". Fundó además la *Revista Oral*, y la revista *Libra*, con Marechal. Se vinculó a los "Cursos de Cultura Católica"; fue colaborador de la revista *Criterio* y del diario *La Nación*. Es autor de *Kindergarten*, 1923; *Alcándara*, 1925, *Cielo de tierra*, 1937; *La ciudad sin Laura*, 1938. En 1944 obtuvo el Premio Nacional de Poesía. Pléiade, 1993, pág. 1367.

Borges recuerda a Bernárdez en el poema "Epílogo" de *La cifra*, Emecé Editores, 1981.

162. *El Día* fue fundado en 1921 cuando Borges ya había dejado Mallorca. Era propiedad de la familia March. En su redacción reunió a la joven intelectualidad mallorquina. Dejó de publicarse en 1939, al término de la guerra civil española. Meneses, 1996, pág. 66.

163. Cuando salió publicado el libro de Leopoldo Marechal, Borges le envió la siguiente esquela: “Querido Leopoldo: La felicitación pública por tus *Días como flechas* la hará (según decisión de Evar) nuestro gran don Ricardo, y yo no quiero dejar de felicitarte privadamente. Tu libro, tan huraño a mis preconceptos, teorías y otras intentonas pretenciosas de mi criterio, me ha entusiasmado. No te añado pormenores de mi entusiasmo, para no plagiarte, pues todavía estoy en el ambiente de tus versos leídos y releídos. Sin embargo ¡qué versos atropelladores y dichosos de atropellar, qué aventura para la *sentada* poesía argentina! / Vuelvo a felicitarte y me voy. /Jorge Luis”. Carta manuscrita, publicada en *Clarín, Cultura y Nación*, Buenos Aires, 26 de junio de 1980.

164. “Marechal había sido cómplice de Georgie [Borges] en algunas de las ceremonias más dadaístas que auspiciara el grupo *Martín Fierro*… Georgie, a su vez, elogió *Días como flechas* de Marechal y sostuvo que ese libro ‘añade días y noches a la realidad’.” Monegal, 1987, pág. 181.

165. Alfonso Reyes (1884-1959), escritor mexicano. En 1911 publicó su primer libro de ensayos *Problemas de estética* y en 1915, *Visión de Anahuac*. Después de vivir un tiempo en España, entró en el servicio diplomático. Entre 1927 y 1930 fue embajador de México en Argentina. Reyes dirigió la colección "Cuadernos del Plata" en la que publicó en 1929 *Cuaderno San Martín* de Borges, y *Papeles de Recienvenido* de Macedonio Fernández. Véase Monegal, 1987, pág. 197 y Pléiade, 1993, pág. 1272. Dice Borges: "Pienso en Reyes como en el mejor estilista de la prosa española en este siglo y en mi escritura he aprendido mucho de él sobre la simplicidad y la manera directa". "Autobiografía", 1970, en Monegal, 1987, pág. 197.

Borges escribió una reseña de *Reloj de sol* de Alfonso Reyes, publicada en *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, 1 de junio de 1927, recogida en *El idioma de los argentinos*, 1928.

166. *Valoraciones*. *Humanidades, crítica y polémica*. Su director fue Carlos Amaya, y a partir del Nº 6, Alejandra Korn. El primer número fue publicado en septiembre de 1923 y el último, Nº 12, en mayo de 1928.

167. Borges publicó otros artículos sobre Quevedo:
“Menoscabo y grandeza de Quevedo”, en *Revista de Occidente*, Madrid, Nº 6, 10 de diciembre de 1924, recogido en *Inquisiciones*, 1925.
“Un soneto de don Francisco de Quevedo” en *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de mayo de 1927, recogido en *El idioma de los argentinos*, 1928.
Para una información más amplia sobre la influencia de Quevedo en Borges, véase Monegal, 1987, págs. 163 a 165.

168. Texto sin firma.

“Carriego fue el hombre que descubrió las posibilidades literarias de los decaídos y miserables suburbios de la ciudad: el Palermo de mi infancia. Su carrera siguió la misma evolución del tango: arrollador, audaz y valeroso al principio, luego convertido en sentimental. En 1912, cuando tenía 29 años, murió de tuberculosis, dejando un solo libro publicado. Recuerdo que el ejemplar, dedicado a mi padre, fue uno de los diversos libros argentinos que habíamos llevado a Ginebra y que yo allí leí y releí.” “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 203.

Borges publicó un artículo titulado “Carriego y el sentido del arrabal”, en *La Prensa*, Buenos Aires, el 4 de abril de 1926, recogido en *El tamaño de mi esperanza*, 1926.

169. Evaristo Carriego había nacido en 1883, en la provincia de Entre Ríos. Tenía nueve años menos que el padre de Borges, de quien era amigo. Ambos compartían similares experiencias políticas: sus familias habían combatido contra Urquiza, y habían emigrado a Buenos Aires. Poeta popular, solía visitar a los Borges en su casa de Palermo. Monegal, 1987, pág. 85. En 1897 Carriego intentó ingresar en el Colegio Militar. Ocasionalmente cuentista y dramaturgo, se inició en el periodismo compartiendo el ideario de *La Protesta*, periódico anarquista. Colaboró también en *Caras y Caretas*. En 1908 publicó *Las misas herejes* y en 1912, poco antes de su muerte, estrenó en el Teatro Nacional su obra *Los que pasan*. Dejó un bosquejo teatral: *El alma de los títeres* y numerosos poemas inéditos que su hermano Enrique recopiló con el título *La canción del barrio*. Borges le dedicó un ensayo titulado *Evaristo Carriego*, publicado en 1930.

170. En este mismo número de *Martín Fierro*, Borges publicó “Leyenda policial”, recogido con el título “Hombres pelearon” en *El idioma de los argentinos*, 1928.

171. Se refiere al ensayo “La Pampa y el suburbio son dioses”, publicado en *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 3, Nº 15, enero de 1926, y recogido en *El tamaño de mi esperanza*, 1926.

172. “Éste fue un invento perpetrado por Georgie [Borges] y un amigo (Leopoldo Marechal o Evar Mendez) para burlarse del nacionalismo argentino. El conocido imperialismo de Kipling era la base de la parodia.” Monegal, 1987, pág. 176.

173. *Our blue-eyed, blue-steeled men*. (*N. del T.*)

174. Estos versos traducidos libremente a su idioma por Kipling, son sin duda alguna los citados por Obligado:

Santos Vega el payador
Aquel de la larga fama
Murió cantando su amor
Como el pájaro en la rama.

175. Con todo el respeto que nos merece el insigne poeta no podemos menos que rectificarle esta alusión. Por un error, disculpable en otro que no sea Kipling —tan infomado lo sabemos sobre toda vida, costumbre y literatura exótica— confunde Juan Moreira con Martín Fierro, porque los versos que cita o parafrasea, son una alusión a los dos iniciales del poema de Hernández:

Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela

versos que tan mala suerte tienen en mano de los traductores, pues ha de recordarse que un italiano aquí residente los tradujo:

Ecco mi metto a cantare
Pizzicando la mandola.

"Vigüela" no tiene, por cierto, equivalente ni en mandola ni en "banjo". (*N. del T.*)

176. Otra alusión más a nuestra poesía nativa —cosa que comprobaría el designio de Kipling de penetrar nuestra índole— y si aquí también aparece Kipling cometiendo un error, no es por causa de ignorancia suya, sino por culpa del poeta Luis L. Domínguez que atribuyó la Pampa a Buenos Aires y por consecuencia a ésta el ombú; recordemos: *Buenos Aires, tierra hermosa, / Tiene la Pampa grandiosa: / La Pampa tiene al ombú*. (*N. del T.*)

177. Borges se refiere a Alejandro Xul Solar: “El nombre Xul era su versión de Schultz, y Solar la de Solari”. “Autobiografía”, en Monegal, 1987, pág. 195.

178. “Ese otoño *Martín Fierro* publicó unas pocas rimas satíricas escritas por Georgie [Borges] con ayuda de su primo Guillermo Juan. Una de ellas juega con la x en el nombre de su amigo [Xul Solar].” Monegal, 1987, pág. 195.

179. Este texto está publicado en *Martín Fierro* con el título “Jorges Luis Borges”. Un texto similar a éste es la “Nota autobiográfica” que publicamos en pág. 157.

180. Borges escribió otros textos sobre Cansinos Assens: “A Rafael Cansinos Assens”, *Proa*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, agosto de 1924. Véase pág 121. “Definición de Cansinos Assens”, *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 12/13, noviembre de 1924, recogido en *Inquisiciones*, 1925; “La traducción de un incidente”, *Inicial*, Buenos Aires, Nº 5, mayo de 1924, recogido en *Inquisiciones*, 1925; “Las luminarias de Hanukah” [reseña], en *El tamaño de mi esperanza*, 1926.

181. *Síntesis* fue “lanzada en junio de 1927 por un grupo de escritores de diversas tendencias. El nombre de Georgie [Borges] era el último en el cabezal de la página. Para esa revista hizo mayormente artículos literarios y reseñas…”. Monegal, 1987, pág. 1770.

Síntesis, Artes, se publicó hasta octubre de 1930. Su director fue Xavier Bóveda, y a partir del Nº 8, Martín S. Noel. Este primer número incluyó “Indagación de la palabra, primera parte” y “Alfonso Reyes, *Reloj de sol*”, recogidos en *El idioma de los argentinos*, 1928.

182. “Otra disputa que afectó a los colaboradores de *Martín Fierro* fue aún más grotesca. En *La Gaceta Literaria* —una nueva revista lanzada en Madrid en 1927, con Guillermo de Torre, líder del ultraísmo, como subdirector— se publicó un artículo que aducía que el ‘meridiano literario’ de la América hispana pasaba por Madrid. La metáfora y el artículo pertenecían a De Torre. Los colaboradores de *Martín Fierro* reaccionaron vivamente (edición del 10 de junio al 10 de julio de 1927). Sostuvieron por unanimidad que, desde el punto de vista argentino, París y Londres eran más importantes que Madrid, y que ya a comienzos del siglo la poesía hispanoamericana había comenzado a influir sobre la poesía española, y no al revés.” Monegal, 1987, pág. 175.

183. Seudónimo utilizado por Borges y Mastronardi: “Conjuntamente escribimos cierta respuesta humorística a una nota asaz española que *La Gaceta Literaria* […] publicó bajo el título de ‘Madrid, meridiano intelectual de Hispano-América’. […] *Martín Fierro* recogió esa contestación burlesca. La firmaba el recién inventado Ortelli y Gasset”. Carlos Mastronardi, *Memorias de un provinciano*, Bs. As., 1967, págs. 197-198.

184. Las iniciales pertenecen a Jorge Luis y Guillermo Juan Borges.

185. Ricardo Sáenz Hayes nació en Buenos Aires en 1888. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires y en la Escuela de Altos Estudios de París. Colaboró en *Nosotros* y fue crítico de arte y editorialista de *La Prensa.* En 1957 ingresó en la Academia Argentina de Letras. Se dedicó al cuento y al ensayo, pero su obra de crítico representa lo más importante de su producción.

186. Carlos Octavio Bunge (1875-1918). En su corta vida alternó las profesiones de abogado, profesor, magistrado judicial y hombre de negocios. Su trabajo intelectual abarcó la sociología, la psicología, el derecho, la ética, la historia, el teatro, el cuento, la novela y el verso. Después de su tesis doctoral *El federalismo argentino*, 1897, publicó *El espíritu de la educación*, 1901, que resume sus investigaciones sobre los métodos más avanzados del mundo en ese momento. En *Nuestra América*, 1903, censuró la demagogia y el caudillismo sudamericanos, y participando de los prejuicios racistas puestos de moda por su escuela, atribuyó muchos de los males de Argentina a la educación española y al mestizaje. De formación liberal y positivista, Bunge fue junto con Ramos Mejía y Agustín Álvarez uno de los fundadores de la sociología argentina.

187. En este mismo número de *Síntesis* se publicó “Indagación de la palabra, segunda parte”, recogido en *El idioma de los argentinos*, 1928.

188. Véase la respuesta de Borges a una encuesta realizada en Rosario sobre Soto y Calvo, pág. 280.

189. En esta antología se incluyó la “Autobiografía” de pág. 381 y los siguientes poemas: “Ciudad”, “Inscripción sepulcral”, [Dilató su valor allende los Andes], “Singladura”, “A Rafael Cansinos Assens”, “La fundación mitológica de Buenos Aires” y “Arrabal en que pesa el campo”. Una explicación más amplia puede encontrarse en Monegal, 1987, pág. 179.

190. Ricardo Güiraldes (1886-1927). Estanciero, gozaba de una buena posición económica. Publicó un primer libro de poemas, *El cencerro de cristal*, en 1915. Gran viajero, sus continuas visitas a Francia lo llevaron a interesarse por los movimientos literarios de vanguardia. En 1924 acompañó a Borges en la fundación de la segunda revista *Proa*, junto con Rojas Paz y Brandán Caraffa. Muy apreciado por sus contemporáneos, sus amigos de la revista *Martín Fierro* dejan aquí testimonio de la estima que le tenían. Murió en París en 1927. Un año antes, en 1926, había publicado *Don Segundo Sombra*, que se convertiría en un clásico de la literatura argentina.

Borges menciona a Güiraldes en varias ocasiones, pero en unas conversaciones con Rita Guibert, dice: "Podría decir que tengo un recuerdo admirable de Güiraldes, de esa amistad generosa de él, de su destino singular […] Güiraldes había escrito muchos libros que eran considerados como juegos de señor, y luego de pronto, cuando publicó *Don Segundo Sombra*, la gente vio en él un gran escritor… Le llegó así, tardíamente, la fama, quizás la gloria. Publicó *Don Segundo Sombra* en 1926, y gozó de esa luz que se proyectaba sobre él. Después empezó a sentir los primeros síntomas del mal que le aquejaba, se fue a París y en 1927 murió de cáncer". Guibert, 1968, 60, citado en Monegal, 1987, pág. 171.

Véase también la reseña de Borges, "El lado de la muerte en Güiraldes", en pág. 242.

191. Éste fue el último número de la revista *Martín Fierro*, segunda época. Su director fue Evar Méndez, seudónimo de Evaristo González. *Martín Fierro*, primera época, tuvo tres números, entre marzo y abril de 1919. El número 1 de la segunda época fue publicado en febrero de 1924.

192. Enrique González Tuñón (1901-1943) era hermano de Raúl González Tuñón.

Cuentista, periodista y ocasionalmente novelista, fue un personaje clave de la bohemia literaria en los años de Boedo y Florida. Colaboró en *Martín Fierro*, *Proa* y *Critica.* Publicó, entre otros, *Tangos*, 1926, y *La rueda del molino mal pintado*, 1928.

193. En este mismo número de *Síntesis*, Borges publicó una reseña de *El imaginero*, de Ricardo Molinari, recogida en *El idioma de los argentinos*, 1928.

194. Reproducimos este texto debido a sus numerosas variantes.
Borges escribió otros artículos sobre Góngora:
“Examen de un soneto de Góngora”, en *Inicial*, Buenos Aires, Nº 10, mayo de 1926, recogido en *El tamaño de mi esperanza*, 1926.
“Para el centenario de Góngora”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, Año 4, Nº 41, mayo de 1928, recogido en *El idioma de los argentinos*, 1928.

195. Borges publicó en *Proa*, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, agosto de 1924, una reseña sobre *Prismas*, de González Lanuza, recogida en *Inquisiciones,* 1925.

196. Norah Lange nació en 1906. Participó en la fundación de la primera revista *Proa.* Su libro de poemas *La calle de la tarde*, 1924, lleva un prólogo escrito por Borges. Publicó además *Los días y las noches*, 1926, y *El rumbo de la rosa*, 1930. Por su amistad con varios colaboradores de la revista *Martín Fierro* se vinculó a sus páginas y a las joviales reuniones de las que pronto fue activa animadora. En la década del 30 dejó la poesía dedicándose a la prosa. Con *Cuadernos de infancia*, 1937, obtuvo el Premio Municipal y el Tercer Premio Nacional. Publicó también: *Antes que mueran*, 1944; *Personas en la sala*, 1950 y *Los dos retratos*, 1956. Norah Lange se casó con el poeta Oliverio Girondo. Véase Monegal, 1987, pág. 194.

Borges escribió un prólogo para el libro de Norah Lange, *La calle de la tarde* (1924), que fue publicado bajo el título “Nora Lange” en la revista *Martín Fierro*,segunda época, Buenos Aires, Año 1, Nº 10/11, octubre de 1924. Fue también recogido en *Inquisiciones*, 1925, donde dice: “La página llamada ‘Norah Lange’ fue prefación del libro de poesías que ella compuso”.

197. Bajo este título, la revista *Nosotros* publica esta carta de Borges en respuesta a una crítica firmada por el señor Tobías Bonesatti aparecida en la misma revista. El comentario de Bonesatti dice así:

"Jorge Luis Borges, en su primer libro de prosa, *Inquisiciones*, insinúa con el ejemplo la supresión de letras al final de algunas palabras agudas —apócope—; en el medio —síncopa— y el cambio de la x, tan pedante, por la suave s. En su último libro, *El tamaño de mi esperanza*, también predica con el ejemplo, en el sentido indicado. Pero, ya sea en el primer libro, como en el segundo, la contradicción aparece frecuentemente. / En la página 10, de *El tamaño de mi esperanza*, escribe: 'verdá'. En la página 16, 'verdad'. Y en esta última forma vemos, a esa palabra, muchas veces a lo largo del libro, aunque alternando, de vez en cuando, con la apocopada. / En la página 36, línea 14, Borges escribe: 'amistad'. Tres líneas más abajo aparece: 'seguridá'. / En la página 101, línea 17, tenemos a 'santidad'. Cuatro líneas más abajo, a 'unicidá'. / En la página 16, línea 17, a 'ubicuidad'. Cinco líneas más abajo, a 'hermandá'. / Escribe: 'justedad', 'cualidad', 'realidad', 'eternidad', 'ciudad', 'diversidad'. /Escribe: 'incredulidá', 'espaciosidá', 'cotidianidá', 'facultá', 'bondá'. / Si nuestra fonación criolla es igual para todas las palabras terminadas en 'dad', ¿por qué esa contradicción formal? / En la página 16, Borges escribe: 'estendido'; en la 38, 'esplicable'. Y luego, en otras, 'examen', 'excelencia'. ¿Por qué no 'esamen', 'eselencia'? / En 'transcrita' hace síncopa y escribe: 'trascrita'. Luego, ¿por qué no en 'observaciones'? / Y puesto a hacer concesiones al habla común, ¿por qué el señor Borges no escribe —respetando en un todo nuestra fonación—, 'crioyedá', en vez de 'criolledá'? / En 'criolledá' es usted, señor Borges, mitad criollo y mitad español. En 'crioyedá' lo sería usted todo de una pieza. / En las variantes 'criollez', 'criollismo', 'criollero', 'criollona', tan expresivas y sonoras algunas, cumpliría lo señalado en el párrafo anterior." *Nosotros*, Buenos Aires, Nº 225/226, febrero-marzo 1928.

198. Alfredo Brandán Caraffa nació en Córdoba, Argentina, en 1898. Novelista y poeta. Participó de la vida literaria de 1920, inscribiéndose en el movimiento martinfierrista. Fundó *Inicial* y *Proa*, segunda época.

199. El primer texto que Borges publicó en *Criterio* fue “La conducta novelística de Cervantes”, Buenos Aires, Año I, Nº 2, 15 de marzo de 1928, recogido en *El idioma de los argentinos*, 1928.

200. Este artículo provocó una respuesta indignada de un descendiente de don Pedro Echagüe, el señor Juan Pablo Echagüe, que escribió una carta publicada en *El Diario*. Borges le respondió en la revista *Criterio*. Véase pág. 250.

201. Nótese que el diario *La Prensa* publicó este artículo en el aniversario de la Revolución de Mayo de 1810.

202. Borges reseñó también *Simplismo*, de A. Hidalgo. Pág. 301.

203. Carlos Vega, poeta y musicólogo argentino, nacido en 1898, publicó *El tango andaluz y el tango argentino* (1932), *Danzas y canciones argentinas* (1936) e *Introducción a la coreografía del tango* (1954).

204. En pág. 237, véase el artículo “Una pieza del año 52”, publicado en *La Prensa*, el 25 de mayo de 1928.

205. Rafael Jijena Sánchez, catamarqueño, tenía veinticuatro años en 1929, cuando obtuvo el primer premio de poesía de la Municipalidad de Buenos Aires por este libro. Aquel mismo año Borges obtuvo el segundo premio municipal de prosa por *El idioma de los argentinos*. Véase *La Literatura Argentina,* Buenos Aires, Año 1, Nº 10, junio de 1929, pág. 396.

206. *El idioma de los argentinos* fue editado por Manuel Gleizer, Buenos Aires, 1928. Dos de sus textos, “Las coplas de Jorge Manrique” y “Sentirse en muerte”, no habían sido publicados anteriormente en revistas.

Sobre este libro Borges comenta: “El tercero de estos [libros] innombrables constituye una parcial redención. Me estaba liberando del estilo anterior y retornaba a la cordura tratando de escribir con cierta lógica y procurando facilitarle las cosas al lector en vez de intentar deslumbrarlo con pasajes purpúreos. […] Yo escribía que en nuestro sentimiento del lenguaje los argentinos éramos diferentes a los españoles. Todavía escribía (aunque de manera más blanda) como para que los españoles no me entendieran. Hoy creo, en cambio, que debemos acentuar nuestras afinidades lingüísticas”. “Las memorias de Borges”, *op. cit.*, pág. 13.

En *El idioma de los argentinos* se incluyó también una reseña sobre *El imaginero,* de Ricardo Molinari, libro de poemas que la Editorial Proa había difundido mediante un boletín que lleva un extracto de la reseña de Borges. *Colección Isaac Aizenman*.

207. Atilio Dell'Oro Maini, relevante personalidad argentina, fue director de *Criterio*.

208. Sobre los grupos Boedo y Florida, Borges comenta: “Yo hubiera preferido estar en el grupo Boedo, ya que estaba escribiendo sobre la vieja zona norte y sobre arrabales, tristeza y atardeceres. Pero fui informado por uno de los conspiradores —eran Ernesto Palacio, de Florida, y Roberto Mariani, de Boedo— que yo era ya uno de los guerreros de Florida y que era demasiado tarde para cambiar. Todo el asunto fue un invento. Algunos escritores pertenecían a ambos grupos, como Roberto Arlt y Nicolás Olivari, por ejemplo. Ese episodio apócrifo recibe ahora la seria consideración de ‘crédulas universidades’. Pero en parte era publicidad, y en parte una broma juvenil”. “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 174.

209. Véase la reseña titulada “Vicente Rossi, *Cosas de negros*”, publicada en *Valoraciones*, La Plata, Nº 10, agosto de 1926, que incluimos en la pág. 170.

210. “*Cuaderno San Martín*, de Jorge Luis Borges, segundo de los ‘Cuadernos del Plata’, dirigidos por Alfonso Reyes, se acabó de imprimir el 7 de Agosto, en los Talleres Gráficos ‘Colón’, de Francisco A. Colombo, San Antonio de Areco (Sucursal: Hortiguera 552, Buenos Aires) para la Editorial Proa, Director Gerente, Evar Méndez, Vidal 1679, Buenos Aires.”

La primera edición (1929) contenía once poemas y las *Anotaciones.* Al reeditar su poesía en 1943, Borges excluyó “Arrabal en que pesa el campo”. Véase pág. 308. En este libro incluimos además las primeras versiones publicadas de “La fundación mitológica de Buenos Aires” (pág. 306); “Elegía de los portones” (pág. 341); “Fluencia natural del recuerdo” (pág. 351); “Muertes de Buenos Aires” (págs. 454 a 457); “A Francisco López Merino” (pág. 473); “La noche que en el Sur lo velaron” (pág. 481); y “El Paseo de Julio” (pág. 485). Los poemas “Isidoro Acevedo”, “A la doctrina de pasión de tu voz”, “Barrio Norte” y las *Anotaciones* que integraban la primera edición de *Cuaderno San Martín* fueron corregidos por Borges a lo largo del tiempo. Puede encontrarse su última versión en *Luna de enfrente y Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Emecé Editores, tercera edición, 1995.

Al comentar *Cuaderno San Martín,* Borges dice: “El tercer libro de poemas de ese período, *Cuaderno San Martín* (el título nada tiene que ver con el héroe nacional; era meramente el nombre de la marca de los pasados de moda cuadernos escolares en los que escribía mis poesías), hoy incluye varias piezas legítimas, como “La noche que en el Sur lo velaron” […] Uno de los poemas del libro (no precisamente mi favorito) se ha convertido en una especie de clásico argentino menor: ‘La fundación mitológica de Buenos Aires’. También este libro ha sido mejorado, o depurado, a lo largo de los años mediante cortes y revisiones”. “Las memorias de Borges”, *op. cit*, pág. 13.

211. Filippo, Tommaso Marinetti, escritor italiano, nació en Alejandría en 1876 y murió en 1944. Escribió el *Manifiesto futurista* (París, 1912). Participó en la guerra de Libia y mostró su simpatía por el fascismo, que concordaba con sus tesis futuristas.

212. En la revista *Martín Fierro* aparece registrado un banquete ofrecido a Marinetti (8 de julio de 1926). Véase Monegal, 1987, pág. 176.

213. Ernesto Mario Barreda responde brevemente: “¿El peor? En ‘prosiverso’ los libros de Jorge Luis Borges”.

214. El autor de *Zogoibi* es Enrique Larreta, nombre literario de Enrique Rodríguez Larreta (Buenos Aires, 1875-1961). Fue diplomático en diversos países, entre ellos España, a la que quedó fuertemente vinculado. En 1908 publicó *La gloria de don Ramiro*, que suscitó admiración y rechazos apasionados.

215. Borges había escrito una reseña del libro de Francisco Soto y Calvo, *Índice y fe de erratas de la nueva poesía americana*, publicada en *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, Nº 4, septiembre de 1927, véase pág. 219.

216. “Y que tu hijo, el niño aquel / de tu orgullo, que ya empieza / a sentir en la cabeza / breves ansias de laurel, / vaya siguiendo la fiel / ala de la ensoñación, / de una nueva anunciación / a continuar la vendimia / que dará la uva eximia / del vino de la Canción”, de “Vulgar sinfonía”, en “Envíos”, parte IV de “Poemas Póstumos”, publicados en *Obras completas* de Evaristo Carriego, ed. Renacimiento, Buenos Aires 1950, con prólogo de Jorge Luis Borges.

217. “An Autobiographical Essay” en Jorge Luis Borges, *The Aleph and Other Stories,* New York, E. P. Dutton, 1970.

218. Carlos Meneses, “Una provechosa amistad, Borges y Mallorca”, en *España en Borges*, ediciones El Arquero, Madrid, 1990, págs. 95-112.

219. Véase José M. Barrera, “Borges en Sevilla”, *Anthropos,* Nº 142, pág. 158.

220. *Sur*, Nº 27, Buenos Aires, diciembre de 1936.

221. *Gran Guignol*, Sevilla, Año 1, Nº 2, 10 de marzo de 1920.

222. En *El idioma de los argentinos*, 1928; *Historia de la eternidad*, 1936; y “Nueva refutación del tiempo”, de *Otras inquisiciones*, 1952.

223. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 169, enero y marzo de 1964.

224. De otra carta a Abramowicz, transcrita por Daniel Mayer, en la revista *Écriture*, Lausanne, Printemps, 1987.

225. Dice Meneses, en *Borges en Mallorca (1919-1921)*, ed. Aitana, Alicante, 1996, que, entre los poemas que desaparecen luego “totalmente del repertorio borgeano”, está incluido “Rusia”. En carta a Abramowicz, Borges comenta que De Torre ha incluido “Rusia” en una antología ultraísta aparecida en la revista *Cosmópolis*, que no he podido consultar. De Torre la publicó en verso en otros trabajos suyos; posiblemente sea la versión del texto autógrafo publicado por la revista *L'Herne*, París, 1964, en el número dedicado a Borges. La versión en verso de “Rusia” también figura en *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, El Inca, 1926, antología realizada por Borges en colaboración con Alberto Hidalgo y Vicente Huidobro.

226. El poema de Sureda que Borges tradujo y tituló “Poème” es “Angustia” y fue incluido en el ensayo “Ultraísmo” publicado por *El Diario Español* de Buenos Aires. Luego, en el número 1 de *Prisma*, Borges publica “Angustia”, a la derecha de su poema “Aldea”.

227. El artículo “Réplica” dice al pie: Palma, 14-X-1920 y fue publicado en *Última Hora*, el 19 de octubre.

228. Estas traducciones aparecieron en el número 47 de *Grecia*, el 1 de agosto de 1920, con el título de “Lírica expresionista”.

229. La “Antología expresionista” de *Cervantes* es de octubre de 1920.

230. Dice Meneses que no se conoce ninguna versión de “Judería”, pero Borges lo publicó en *Fervor de Buenos Aires*, 1923. En la edición de *Poemas (1922-1943)*,Losada, 1943, le cambia el título por “Judengasse”. Con este título aparece por última vez en *Poemas (1923-1953)*, Emecé Editores, 1954; luego lo elimina de las posteriores ediciones.

231. El 17 de noviembre, la revista *Ultra* publica “Guardia Roja”, recogida después en el número 1 de *Tableros*.

232. “Lírica expresionista” con el poema “La Ascensión” está en el número 3 de *Ultra*, del 20 de febrero de 1921.

233. El número de *Grecia* debe de ser el 50, del 1 de noviembre de 1920.

234. La traducción enviada es “Madurez”, que Borges nunca publicó, y debe situarse entre fines de 1920 y los primeros meses de 1921.

235. La prosa ultraísta “Aldea” fue publicada en el número 2 de *Ultra*, el 10 de febrero de 1921.

236. “*No hay aquí ningún lazo de unión espiritual entre esta frase y la precedente*.”

237. Siguiendo su costumbre de repetir elementos que asocian textos diferentes, en el número 4 de *Ultra*, del 1 de marzo de 1921, los tres últimos versos de “Prismas: (Acordes-Mendicantes-Ciudad-Pueblo)” son iguales —salvo una variante— a tres del poema “Aldea”.

238. Basándose en las cartas escritas a Sureda, Meneses deduce en su libro este seudónimo.

239. René Costa en “Militancia vanguardista del primer Borges: 1920-1925”, en *Borges-Entre la tradición y la vanguardia*, Generalitat Valenciana, 1990, cita el ensayo “Después de las imágenes”, publicado en el número 5 de *Proa*, donde Borges busca una evolución diferente de la propuesta por Huidobro y alude a “Espejo de agua”, afirmando: “Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos semejan a un agua…”.

240. Se conservan en el Fondo Doucet, París, según las notas de Jean Pierre Bernès en el primer tomo de la edición de la Pléiade.

241. Su severa autocrítica no le impedirá publicar nuevamente el poema en el segundo número de *Prisma*. Después, será la segunda estrofa de "Atardeceres" en *Fervor de Buenos Aires*, con variantes.

242. Editorial Losada, Buenos Aires, 1938.

243. En un artículo publicado en la revista *Nosotros*, Tobías Bonesatti critica a Borges por el uso de esta ortografía.

244. El libro tenía 42 páginas con 27 poemas y un prólogo.

I. Borges cursó el bachillerato en Suiza, en el Collège Calvin de Ginebra (cantón francés). Este texto fue escrito en francés en Mallorca y enviado a su amigo Maurice Abramowicz. Tras corregirlo, Abramowicz lo remitió a *La Feuille*, que lo publicó el 20 de agosto de 1919. Véase Monegal, 1987, pág. 140.

Dice Borges: "Fuimos a Mallorca porque era hermosa, barata y apenas había otros turistas que nosotros. Vivimos allí casi un año en Palma y en Valldemosa, una aldea en lo alto de las colinas. Yo proseguí mis estudios de latín, esta vez bajo la tutela de un sacerdote…". "Autobiografía", 1970, en Monegal, 1987, pág. 137.

II. Se refiere a *Momentum catastrophicum*, Rafael Caro Raggio Editor, Madrid, 1919, 90 págs. De este libro transcribimos los párrafos de Baroja.

III. Pío Baroja (1872-1956) perteneció a la Generación del 98, junto con Azorín (José Martínez Ruiz, 1873-1967).

Al recordar los primeros libros que escribió y luego destruyó, Borges dice: “[uno] había sido titulado, ahora me pregunto por qué, *Los naipes del tahúr*. Eran ensayos literarios y políticos (yo era todavía un anarquista, un librepensador y estaba a favor del pacifismo), escritos bajo la influencia de Pío Baroja. Su meta fue ser amargos e implacables, pero de hecho eran bastante moderados”. “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 149.

IV. Baroja dice textualmente: “Yo no siento ningún entusiasmo por una autonomía que no ha de resolver nada. Si se quisiera hacer de Vasconia una Florencia del tiempo de los Médicis, o una Weimar del tiempo de Goethe, nosotros los chapelaundis pondríamos nuestro entusiasmo y nuestras fuerzas; ahora si se quiere hacer de nuestro país un Paraguay del tiempo de los jesuitas o una Andorra todos lucharemos contra ese oprobio…”.

V. Se refiere a José Cadalso y Vázquez (1741-1782), autor de *Noches lúgubres* y *Cartas marruecas*.

VI. Ramón Ruiz Amado, escritor y religioso, nació en 1861. Fundó *La Educación Hispanoamericana*, revista que se publicó de 1904 a 1908. Fue consejero de Instrucción Pública entre 1921 y 1926. Tradujo del alemán *La Historia Universal* de Juan Bautista Weiss. Escribió diversas obras espirituales y pedagógicas: *Comentarios a los ejercicios de San Ignacio*, 1926, *Catecismo del educador*, 1930, *La educación cristiana*, 1930, etc.

VII. Jean Pierre Bernès ha fechado este texto el 20 de agosto de 1920. Pléiade, 1993, pág. 1709.
La fotocopia del original que hemos podido consultar lleva fecha de 20 de agosto de 1919, dato consignado en Monegal, 1987, pág. 140.

I. Guillermo de Torre escribe en la revista *Ultra*: "'Dadá cambia y se multiplica constantemente para guardar una cierta continuidad entre tendencias que no se hallan reglamentadas', me decía epistolarmente Tristán Tzara desde Zurich en 1919 […]. Una fotografía inserta en "Comoedia", donde aparecen reunidos en un grupo confraternal las caras risueñas del dadaísmo, y que lleva el rótulo de "Les dadás s'amusent" nos revela el verdadero aspecto admirable de este movimiento. El bufonesco Picabia, Tzara el caótico, Soupault el mundano, la intrépida Mlle. Arnauld y otros amigos, distienden sus rostros en una carcajada concéntrica que sintetiza sus normas jubilosas del vivir…". Véase "Kaleidoscopio", en *Ultra*, Madrid, N° 3, 20 de febrero de 1921.

II. Dice Bernès que “Esquisse critique” sería de principios de 1921 y que es un manuscrito de tres páginas sin fecha ni lugar. Probablemente fue escrito para ser publicado en *Dadaglobe*, antología dadaísta internacional cuya publicación fue anunciada, pero que permaneció inédita. El conjunto de textos escritos para *Dadaglobe* por la mayoría de los dadaístas de diversos países consta de unas ciento cincuenta páginas. Pléiade, 1993, pág. 1712. La antología dadaísta fue anunciada en 1921 cuando Dadá era festejado en los cenáculos de Madrid. Pléiade, 1993, pág. 1267. Hemos datado este poema, junto con la “Carta colectiva con un texto de escritura automática”, en la primavera de 1920, cuando Borges estuvo en Madrid, ya que la carta está redactada en el Café Colonial.

En carta a Abramowicz, fechada en Zaragoza el 4 de mayo de 1920, Borges escribe: “Ayer he dejado Madrid…”. Colección *Eduardo F. Costantini*.

III. En las páginas L y 1267 de la Pléiade, Jean Pierre Bernès menciona este poema como “Esquisse critique”, título que hemos elegido para esta edición.

I. En una carta a Adriano del Valle, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Borges describe el Café Colonial: "… Me ha llegado también a este Madrid asaz agrio y adusto, el número de *Gran Guignol* [los números de *Gran Guignol* se publicaron el 10 de febrero, 10 de marzo y 24 de abril de 1920] que Luis me envió y que está estupendo. […] … Garfias me llevó al cenáculo de Cansinos en el Colonial…".

En su "Autobiografía" recuerda: "Todos los sábados iba al Café Colonial, donde nos encontrábamos a media noche, y la conversación proseguía hasta el amanecer. A veces éramos veinte o treinta. El grupo desdeñaba todo el color local español, el cante jondo y las corridas de toros. Admiraban el jazz americano y estaban más interesados en ser europeos que en ser españoles…". Monegal, 1987, pág. 144.

II. De Torre menciona también las revistas dadaístas: “Reseñamos sus publicaciones más recientes: el número 14 de la hoja volante ‘39l’ de Francis Picabia que, tras haber sido eclipsada veraniegamente por el álbum mensual ‘Cannibale’ —del que sólo aparecieron dos números— vuelve ahora a reaparecer con la misma potencia subversiva de antes…”. Véase “Kaleidoscopio”, *op. cit.* El artículo de De Torre se publicó en el invierno de 1921. Según dice, los números de *Cannibale* aparecieron el verano anterior (agosto de 1920). Por lo tanto, esta carta colectiva debió de haber sido escrita para *Cannibale* con anterioridad a esta última fecha, probablemente en la primavera de 1920, cuando Borges estuvo en Madrid.

Dice Borges: “Entre los primeros seguidores [del ultraísmo] estaba Guillermo de Torre, a quien conocí en Madrid esa primavera [1920] y que nueve años después se casó con mi hermana Norah”. “Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 148.

III. *Ey Carballeira*, expresión de admiración en galaico-portugués. Literalmente significa “bosque de robles” o “gran robledal”.

IV. Se refiere al famoso torero Juan Belmonte. Pío Baroja escribe: "… aquí como allá se discuten en los cafés las estocadas del 'Gallo' y de Belmonte", en *Momentum catastrophicum*, Madrid, Caro Raggio, 1919, pág. 61.

[*] Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, Everyman's Library, págs. 109-110.

* “Looking on darkness which the blind do see” (*Sonnets*-27).

** Cit. Max Nordau, “Degeneración” (3-V).

Edición en formato digital: noviembre de 2011

© 2001, 2007, María Kodama
© 2011, Random House Mondadori, S. A.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

Diseño de la cubierta: Run Design / Random House Mondadori, S.A.

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, así como el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-9989-662-5

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

www.megustaleer.com

Random House Mondadori

2001-2011

Consulte nuestro catálogo en: www.megustaleer.com

Random House Mondadori, S.A., uno de los principales líderes en edición y distribución en lengua española, es resultado de una *joint venture* entre Random House, división editorial de Bertelsmann AG, la mayor empresa internacional de comunicación, comercio electrónico y contenidos interactivos, y Mondadori, editorial líder en libros y revistas en Italia.

Forman parte de Random House Mondadori los sellos Beascoa, Debate, Debolsillo, Collins, Caballo de Troya, Electa, Grijalbo, Grijalbo Ilustrados, Lumen, Mondadori, Montena, Plaza & Janés, Rosa dels Vents, Sudamericana y Conecta.

Sede principal:

Travessera de Gràcia, 47–49

08021 BARCELONA

España

Tel.: +34 93 366 03 00

Fax: +34 93 200 22 19

Sede Madrid:

Agustín de Betancourt, 19

28003 MADRID

España

Tel.: +34 91 535 81 90

Fax: +34 91 535 89 39

Random House Mondadori también tiene presencia en el Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay) y América Central (México, Venezuela y Colombia). Consulte las direcciones y datos de contacto de nuestras oficinas en www.randomhousemondadori.com.

JORGE LUIS BORGES

Textos recobrados

(1919-1929)

JORGE LUIS BORGES

Textos recobrados

(1931-1955)

Índice

Cubierta
Nota del editor
Agradecimientos
Textos recobrados 1931-1955
Miscelanea
Textos de posible autoría
Textos que no se incluyen en este libro
Notas
Créditos
Acerca de Random House Mondadori

Textos recobrados

Jorge Luis Borges

DEBOLS!LLO

www.megustaleer.com

NOTA DEL EDITOR

Textos recobrados 1931-1955 *reúne los escritos de Jorge Luis Borges dispersos en diarios y revistas que quedaron sin publicar en las* Obras completas*, en* Borges en *Sur y en* Borges en *El Hogar*. *Reúne también los prólogos del período, realizados para libros de otros autores, que no habían sido recogidos aún. No se recopilan los textos de Borges y Adolfo Bioy Casares de la revista* Destiempo*, ni los de* Los Anales de Buenos Aires*, firmados con el seudónimo común de B. Suárez Lynch. Publicamos, en cambio, el prólogo de la* Antología clásica de la literatura argentina*, firmado conjuntamente por Borges y Pedro Henríquez Ureña*.

Sólo reunimos los textos de la Revista Multicolor de los Sábados *del diario* Crítica *que llevan la firma de Borges o sus iniciales y que no están publicados en sus* Obras completas*. No incluimos "El dragón", "Las brujas", "El gnomo", "El mito de los elfos" y "La última bala", que se han atribuido al autor pero no llevan su firma. Tampoco incluimos la traducción de Borges y Ulyses Petit de Murat, "Donde está marcada la cruz", acto único de Eugenio O'Neill, que se encuentra publicada con leves modificaciones en la* Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, 1965*.

Debido a las variantes en los textos, publicamos "Leyes de la narración policial", 1933, ya recogido en Borges en *Sur con el título "Los laberintos policiales y Chesterton"; "Nota sobre 'La tierra purpúrea'" de la* Antología *de Guillermo Enrique Hudson, versión que difiere de "Nota sobre The Purple Land", publicada en* La Nación*, recogida en* Otras inquisiciones*, con el título "Sobre The Purple Land"; y "Teoría de Almafuerte",* La Nación*, primera versión del prólogo de* Prosa y Poesía de Almafuerte*, en* Obras completas*, vol. IV*.

No hemos podido obtener la nota de cine "Cromwell: El poderoso" de la revista Urbe*, 1930, cuya traducción al francés fue publicada en J. L. Borges,* Oeuvres Complètes*, La Pléiade, París, Gallimard, 1993, vol. I, pág. 967*.

En la primera parte del libro reunimos tres relatos, dos poemas, ensayos, artículos, reseñas, notas, prólogos, conferencias, un discurso, dos traducciones y dos encuestas de carácter autobiográfico. Bajo el título de Miscelánea *publicamos un manifiesto, algunas entrevistas y encuestas de la época, y tres notas de actualidad política y cultural. En una sección aparte, ponemos al alcance de los investigadores dos textos de posible autoría de Borges, publicados en* Obra*, revista casi inhallable*.

Hemos seguido el orden cronológico de producción de los textos, aun cuando en algunos casos la fecha de publicación sea posterior, y hemos mantenido las características de los originales. Las notas de Borges llevan asteriscos y las del editor se numeran correlativamente. Se agregan un índice temático, un índice alfabético de los textos que publicamos y una lista de los que excluimos.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a la señora María Kodama, que nos ha proporcionado parte del material que integra este libro. Agradecemos también la colaboración de las siguientes personas, que nos facilitaron el acceso a varios textos: Lucio Aquilanti, Enrique Butti, Alberto Casares, Julio Chiappini, Liliana Crespi, José María Gutiérrez, Martín Hadis, May Lorenzo Alcalá, Annick Louis, José Martínez Suárez, Washington L. Pereyra, Enrique César Rodríguez, Clara Seré, Héctor Sigales, Horacio Tarcus, Estrella Trinidad, Miguel de Unamuno, Roberto Vila Ortiz e Irma Zangara.

Hemos recurrido además a las siguientes instituciones, cuyo apoyo por parte de la dirección y su personal agradecemos: Academia Argentina de Letras, Archivo General de la Nación, Biblioteca del Archivo Histórico y Centro de Documentación de la Unión Cívica Radical, Biblioteca del Congreso, Biblioteca "Miguel Cané", Biblioteca Nacional, Biblioteca Nacional del Uruguay, Biblioteca Popular de Azul "Bartolomé J. Ronco" (Sección Hemeroteca), Biblioteca de Rosario, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (Cedinsi), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Fundación Bartolomé Hidalgo, Fundación Espigas, Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires.

Agradecemos a Jorge Naveiro su autorización para publicar en este libro quince reseñas y dos textos de Borges en Revista Multicolor *Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995*.

Por último, damos gracias a Javier Fernández, Juan Archibaldo Lanús, Mario R. Orlando, Mario Paoletti y Sylvia Saítta, por sus gestiones.

Jorge Luis Borges

Textos recobrados
1931-1955

INSCRIPCIONES

I

Escribo, acaso para mi propia elucidación, esta noticia de una pantomima casual que me fue dado sorprender hace algunos años, en los fondos del Cementerio. La considero un símbolo de inocente y antigua zafaduría, pero le ocurre lo que a todos los símbolos: el trabajo que le encargan es lo de menos.

En otoño o en invierno debió ocurrir, una noche de luna. Yo caminaba por la calle Vicente López hacia Junín, orillando el paredón de la Recoleta, con su corona de aspavientos de mármol. La esquina de Uriburu, quién no la sabe, es de las tradicionales del Norte: dos altos y hondos conventillos, un almacén decrépito y una hilera retacona de casas bajas, con una pared casi blanca. Aquella noche, esa larga blancura servía para perfilar un negro espectral, ya quebradizo de alto, que tenía un pobre chamberguito rabón requintado sobre los ojos, y el encanecido y ralo bigote requintado sobre la jeta. Pero también —tercera línea oblicua hacia abajo— orinaba con cierta majestad hacia el vigilante. Éste ocupaba su lugar natural en medio de la calle, mientras el otro, desde su pedestal, al cordón, lo señalaba sin reserva y sin prisa. La gestión era copiada por otro negro [,] un iniciado prematuro o acólito, de pocos y malévolos años, pero que a la sombra del padre, parecía el mismo negro magistral divisado de lejos. Menos extraña que ellos, la mucha luna de esa noche los definía o tal vez un farol.

La música (dicen que escribió Hanslick) es un idioma que entendemos y hablamos, pero que somos incapaces de traducir.

II

La blasfemia contra el Espíritu, la blasfemia sin remisión en el venidero mundo y en éste, es la que se agazapa en la queja *la prosa de la vida,* tan suspirada por imbéciles y canallas —gremios que se equivalen al fin. Su corolario es que los estados poéticos no son una frecuente reacción en este negro y opulento universo, sino un pequeño lujo sentimental que se reparte con los cigarros de hoja y con el café, en la glorieta de una quinta de noche, las canalladas necesarias del día una vez evacuadas. Lo cual es la verdad, para los que emiten la queja. Es la blasfemia que reverenciamos en el Quijote, cuya “realidad” se compone de incomodidades, de proverbios, de dolencias de vientre, de analfabetos, de hambre y de golpes, y la “poesía” de otra convención aún más pobre, hecha de frío amor, de rápidas sanciones legales, de golpes y de brujos. La derrota persistente y final de la segunda de esas deplorables ficciones, es considerada no sé por qué, un importante símbolo de la historia universal de nuestra esperanza.

1931

[*] *Destiempo,* Buenos Aires, Año I, Nº 3, diciembre de 1937.[1]

WALLY ZENNER

ENCUENTRO EN EL ALLÁ SEGURO

PREFACIO

Estas intensas páginas, corresponden con orgánica precisión a la especie elegíaca. No por voluntario remedo de los prototipos clásicos de esa forma, sino por identidad de emoción, cumple este libro —realizado en el habitual dialecto poético de estos años— con los más tenues requisitos del género. La brevedad, la pensativa queja, la lágrima, están en su decurso, y también esta práctica esencial, de repetición asombrosa: la reticencia o abstención de lo novelesco, de lo biográfico. Es tema de los que merecen examen.

El epitafio —desde las inscripciones monumentales de la Antología Griega hasta ciertos espléndidos ejercicios de Edgar Lee Masters— es biográfico esencialmente: su materia es la personalidad del que falleció, no las emociones generadas por su muerte; su procedimiento, el aporte de fechas y de nombres propios, típico de la novela también. La elegía, en cambio —sin otra memorable infracción que las varoniles coplas de Manrique—, interroga el puro hecho fúnebre, su operación de maravilla y de perplejidad en los supervivientes. El individuo cuyo fin se deplora, queda subordinado por ella al misterio fundamental de que haya un morir. Se recuerdan así, en la literatura inglesa elegíaca, el ejemplo de Donne, que ni siquiera conoció la blanca mujer muerta que lamentó en sus dos *Anniversaries,* y los ulteriores de Milton y de Shelley, que deploraron el deceso de amigos íntimos, sin permitirse ninguna confidencia biográfica. Esa difícil abstención debe ser compensada con la mayor dignidad del intento lírico: la general dicción de la muerte. Ese propósito infinito es el de Wally.

La muerte, nuestra más vasta posesión y la más ignorada, echa su sombra planetaria sobre estos versos, que parecen fluctuar entre mortalistas e inmortalistas. Postulan más de una vez la perduración; otras con lágrima y silencio la niegan. Ese vaivén, esa confesada zozobra, cumple con nuestras dos realidades: la especulativa y la emocional. Su declaración es otra de las naturales sabidurías de este volumen. Creo realmente que la mortalidad es de suposición más dramática que la inmortalidad, ya que esta última, aunque más favorable a nuestra general esperanza, parece disminuir la muerte a una ocultación, a un indecoroso escamoteo provisional, y le resta sentido. Creo asimismo que la aniquilación póstuma del recuerdo, sería menos terrible que una memoria infinitesimal, incesante…

Pienso en la persona de plenitud que se revela aquí. La seriedad y la importancia de su belleza, la persuasión patética de su voz, la orgullosa hospitalidad de su trato, parecen altivecer aún más las atenciones trágicas de este libro. Niña de intensidad y de pasión, meditando la inabarcable muerte; no sé de una oportunidad mejor de poesía.

9 de mayo de 1931

[*] Wally Zenner, *Encuentro en el allá seguro,* Buenos Aires, Viau y Zona, 1931.

CÉSAR TIEMPO

LIBRO PARA LA PAUSA DEL SÁBADO,

Gleizer, 1930

No sé hasta dónde podrá dictaminar en materia hebrea un mero, incircunciso argentino, pero sospecho que este judaizante y no judaico libro de Zeitlin, padece una discordia. ¿Qué pensaríamos de un discípulo de Dostoievski que se expresara solamente en acrósticos, o de un caníbal vegetariano, o de un ferviente adorador de Picasso que dilapidara todas sus rentas en la continua adquisición de croquis de Sirio? Una no menos milagrosa incongruencia me acecha y me incomoda en este perseverado volumen. El tema es Israel, la larga sangre de Israel, sus emigraciones, sus días; el estilo movilizado con ese eterno fin, es un dialecto literario de la lengua española, practicado por unos pocos muchachos del distrito central de la prescindible ciudad sudamericana de Buenos Aires, indescifrable en Tehuantepec o en Saavedra. ¿Necesitaré recordar a César —Israel Zeitlin— Tiempo, tan abundoso de eruditos epígrafes y de guturales cursivas, que hay un estilo hebreo, una como respiración natural de la poesía judaica? Esa respiración, ese modo, es el de los más incompatibles hombres de letras que proceden de Abrahán —el de David, el de Isaías, el de Jesús, el de Aben Gabirol, el de Yejudá Levi, el del rabí Sem Tob, el de Heine, el de James Oppenheim, el de Spire, el de Rafael Cansinos Assens, judío *honoris causa,* el de Werfel— y no es el de Leopoldo Lugones. Sin embargo, el intruso de Córdoba del Tucumán hace el gasto. Demuéstrelo la página 38:

Bien de mañana este ángel modernista
copia en la trepidante
máquina de escribir del restaurante
la pintoresca lista
de platos que al fervor del mediodía
vuelcan su aliento cálido sobre la judería.

O la 132:

También tuvieron que emigrar
los jóvenes adictos al alcohol
que llaman correligionario a Castelar
como a Maimónides y Gabirol;
unos: sionistas infractos
que entre cubano y san martín
ante los espejos estupefactos
peroran en términos exactos
y echan sus redes a la del violín,
y otros: adeptos a la Hebraica
con cierta prosopopeya de jumentos,
que desconocen la Ley Mosaica
e infringen todos los Mandamientos.

Lugonería honesta, cuidada (un poco más abajo de Franco, bastante más arriba de Nalé Roxlo) es la definición de la mejor mitad de este libro. El finado ultraísmo puede prohijar lo que falta. Así (página 89):

Empolvada de hastío
la tarde se consume blandamente
en el escaparate de mis ojos…
Mi corazón ansía treparse a ese tranvía
para pasear la calle
a la única amiga que ha sabido
empapelarlo de romanticismo.

Y en un rincón del cielo
está mochino el sol cual si le hubieran
sacado a puntapiés del horizonte.

Quedan por señalar algunas inocentes variantes: *Fechorías del mismo autor* por *Libros del mismo autor;*

Iluminaciones de Manuel Eichelbaum por *Ilustraciones; Intención de vocabulario*.

[*] *Argentina,* periódico de arte y crítica, Buenos Aires, Año I, Nº 3, agosto de 1931.

¿RECUERDA VD. QUIÉN LE ENSEÑÓ LAS PRIMERAS LETRAS?

Jorge Luis Borges es un noble escritor de la vanguardia literaria argentina. Poeta de los salmos encantados, ensayista erudito de Inquisiciones *y* El tamaño de mi esperanza*, Jorge Luis Borges es una de las figuras de mayor relieve y más justo prestigio de la nueva literatura de nuestro país*.

He aquí su respuesta a la pregunta de La Razón:

—Mi madre me enseñó esas primeras letras; acaba de repetirme que las aprendí casi con alacridad e impaciencia. Debe ser la verdad, porque yo no he recuperado ningún recuerdo de ese gradual proceso asimilativo. Me consta que su escena fue un dormitorio, que miraba a dos patios de baldosa colorada y resplandeciente, que daban a un entreverado jardín. En el medio de ese jardín, jadeaba y trabajaba un alto molino. Afuera —tiempo del novecientos cuatro o novecientos cinco, esquinas de Serrano y de Guatemala— rondaba el incipiente Palermo de las arduas banderas de remate y de la precaria honradez, de las tormentas amarillas de tierra y del compadrito enlutado, de los juiciosos balconcitos mirones a ras de la vereda y de las parradas mostrencas. Esas imágenes me gustan, ahora que han ascendido a memorias. Entonces no pasaban de realidad y yo las ignoraba con decisión, porque las selvas de la India y del África eran lo que prefería mi pensamiento, incalculables, populosas y crueles.

Tuve una institutriz inglesa después. Su pedagogía fue deletérea o inútil, porque al ingresar yo en 1909, al cuarto grado de la escuela primaria, descubrí con temor que no me podía entender con mis condiscípulos. Carecía del léxico más común: “Biaba”, “biaba caldosa”, “otario”, “piña”, “muy de la garganta”, “ganchudo”, “faso”, “meneguina”, “batir”. Las obscenidades de primera necesidad también no faltaban. Las estudié y pronto me curé del contrario error pedantesco de menudearlas mucho. Nuestro profesor —no el de dialecto arrabalero, se entiende— era un señor Argüelles, de iras famosas, que nos escarnecía, nos golpeaba y nos despreciaba, y a quien adorábamos todos. La escuela creo que sigue funcionando en la calle Thames.

[*] Diario *La Razón,* Buenos Aires, 31 de agosto de 1931.[2]

EDGAR WALLACE

—El inglés conoce la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad.

Escribo “extraño”, porque para el criollo lo son. Martín Fierro, el santo desertor del ejército, y el aparcero Cruz, el santo desertor de la policía, profesarían un asombro no exento de malas palabras y de sonrisas ante la doctrina británica de que la ley tiene razón, infaliblemente; pero también las petrificaría el pensar que su desmedrada vida de cuchilleros fugitivos era emocionante o deseable. Matar, para el criollo, era “desgraciarse”: nada más opuesto a la idea del “asesinato considerado como una de las bellas artes” del mórbidamente virtuoso de Quincey, o de la “Teoría del asesinato moderado” del sedentario Chesterton.

Ambas pasiones —la de las aventuras singulares, la de la inmaculada legalidad— hallan satisfacción en la narración policial. Edgar Wallace, tengo entendido, era uno de los más conocidos artífices de ese género literario. No he leído su obra. Lamento esa omisión y tengo el propósito de corregirla, porque no soy de los que misteriosamente desdeñan las tramas misteriosas. Creo, al contrario, que la organización y la aclaración, siquiera mediocre, de un suculento asesinato o de un doble robo, exigen un trabajo intelectual que es muy superior a la fétida emanación de sonetos sentimentales o de diálogos entre personajes de nombre griego o de poesías en forma de Carlos Marx o de ensayos siniestros sobre el centenario de Goethe o de meritorios estudios sobre el problema de la mujer, Oriente y Occidente, la ética sexual, el alma del tango y otras inclinaciones de la ignominia.

Espero que nuestra literatura argentina merecerá tener, algún improbable día, sus Wallace.

[*] Edgar Wallace, Buenos Aires, Rovira Editor, Colección Misterio, Número 75, 1932.[3]
Y en:
Diario *La Capital,* Rosario, 19 de diciembre de 1989.

ESTORNUDOS LITERARIOS

Jorge Luis Borges me escribe[4] desde Buenos Aires:

"Releo en la página 40 del *Calendario*: 'Un solo estornudo sublime conozco en la literatura: el de Zaratustra'. —¿Puedo proponerle otro? Es uno de los tormentosos presagios de la *Odisea* y está en el libro XVII, al final. La reina, fastidiada, hace votos por la terrible vuelta del héroe, y entonces (sigo la versión de ANDREW LANG): 'Telémaco estornudó con vigor y en torno el techo resonó maravillosamente'.

"El ominoso carácter de la efusión es reconocido en seguida, y Penélope exclama: 'Eumeo ¿No adviertes que mi hijo ha estornudado una bendición sobre mis palabras? Ya sé de cierto que ningún destino a medio forjar caerá sobre los pretendientes y que ninguno de ellos conseguirá eludir la muerte y los hados'.

"Sería entretenido rastrear los escamoteos y las deformaciones de ese estornudo a través de los púdicos traductores. ¿Lo estornudó Mme. Dacier o lo falsificó? Chapman, en su versión de 1614, no lo silencia:

> *… in echoes round*
> *Her son's strange neesings made a horrid sound*

"(*Neesing,* me informa el Diccionario, es una antigua forma de *sneezing*) — P. D. También, en una revista americana, este epíteto homérico: 'The not to be sneezed at sum of two thousand dollars'. — El estornudo, ahí, es despectivo."

AMIGO JORGE LUIS: No tengo a la mano a MME. DACIER, ni tampoco la *Ulixea,* de PÉREZ, el padre del célebre secretario de FELIPE II, libros ambos que se me han quedado en mi tierra. Ud. puede consultar allá a D. LEOPOLDO LUGONES, experto en materia de *Odisea*. — En la traducción castellana de SEGALÁ Y ESTALELLA, la página 453 se abre con el alegre estornudo. También lo encuentro en la versión de BÉRARD, III, página 45.

* *Monterrey,* Correo literario de Alfonso Reyes, Río de Janeiro, Nº 8, marzo de 1932.
Y en:
Diario *Clarín,* Buenos Aires, 29 de marzo de 1990.

LOS TRES GAUCHOS ORIENTALES

Sólo circulan dos informes del libro que da nombre a esta nota, ambos insuficientes. Copio íntegro el primero, que bastó para incitar mi curiosidad. Es el de Leopoldo Lugones, en la página 189 de "El payador", "Don Antonio Lussich, que acababa de escribir un libro felicitado por Hernández, 'Los Tres Gauchos Orientales y el matrero Luciano Santos', poniendo en escena tipos gauchos de la revolución uruguaya llamada 'campaña de Aparicio', dióle, a lo que parece, el oportuno estímulo. De haberle enviado esa obra, resultó que Hernández tuviera la feliz ocurrencia. La obra del señor Lussich, apareció editada en Buenos Aires por la imprenta de la 'Tribuna' el 14 de Junio de 1872. La carta con que Hernández felicitó a Lussich, agradeciéndole el envío del libro, es del 20 del mismo mes y año. 'Martín Fierro' apareció en Diciembre. Gallardos y generalmente apropiados el lenguaje y peculiaridades del campesino, los versos del señor Lussich formaban cuartetas, redondillas, décimas y también aquellas sextinas de payador que Hernández debía adoptar como las más típicas". El elogio es considerable, máxime si atendemos el propósito nacionalista de Lugones, que era exaltar nuestro "Martín Fierro", y a su reprobación incondicional de Bartolomé Hidalgo, de Ascasubi, de Estanislao del Campo, de Ricardo Gutiérrez, de Echeverría. El otro informe, incomparable de reserva y de longitud, es el despachado en la "Historia crítica de la literatura uruguaya", por Carlos Roxlo. La "musa" de Lussich, leemos en la página 242 del segundo tomo, "es excesivamente desaliñada y vive en calabozo de prosaísmos; sus descripciones carecen de luminosa y pintoresca policromía". Desgraciadamente, es imposible hacer ese reproche a las del doctor Roxlo, que acaba por reconocer que solamente lo "deleita 'el estilo criollo', en obras empedradas de pensamientos… como el 'Martín Fierro' de don Rafael (sí, de don Rafael) Hernández".

Se entiende que el mayor interés de la obra de Lussich es el de una posible anticipación del inmediato y posterior "Martín Fierro". La diversa nacionalidad de los escritores es un pormenor peligroso, y el artiguismo oriental y el desdén porteño no faltarán a su tradición si prescinden de otras circunstancias menos patrióticas e indudablemente más vagas. El debate, degradado así a pundonor, puede ser tan brutal e inolvidable como el del football. Lo iniciaré, aunque sin ambiciones épicas.

El libro de Lussich, al principio, es menos una profecía del "Martín Fierro" que una repetición de los coloquios de Ramón Contreras y Chano. Enfrente de un churrasco madrugador, entre mate y mate, dos veteranos que enseguida son tres, cuentan las patriadas que hicieron. El procedimiento es el habitual, pero los hombres de Lussich no se ciñen a la noticia histórica, y abundan en pasajes autobiográficos. Esas frecuentes digresiones de orden narrativo o patético, son las que prefiguran el "Martín Fierro", ya en la entonación, ya en los hechos, ya en las mismas palabras.

Comienzo por estas décimas de Lussich, para que le conozcan la voz.

Pero me llaman matrero
Pues le juyo a la catana,
Porque ese toque de diana
En mi oreja suena fiero;
Libre soy como el pampero
Y siempre libre viví,
Libre fí cuando salí
Desde el vientre de mi madre,
Sin más perro que me ladre
Que el destino que corrí.

Tengo en el dedo un anillo
De una cola de peludo,
Como hombre soy corajudo
Y ande quiera desensillo;
Le enseño al gaucho más pillo
De cualquier modo a chusiar,
Y al mejor he de cortar
Si presume de muy bravo,
Enterrándole hasta el cabo
Mi alfajor sin tutubiar.

Mi envenao tiene una hoja
Con un letrero en el lomo
Que dice: cuando yo asomo
Es pa que alguno se encoja

Sólo a esta cintura afloja
Al disponer de mi suerte,
Con él yo siempre fí juerte
Y altivo como el lión;
No me salta el corazón
Ni le recelo a la muerte.

Soy amacho tirador,
Enlazo lindo y con gusto;
Tiro las bolas tan justo
Que más que acierto es primor.
No se encuentra otro mejor
Pa reboliar una lanza,
Soy mentao por mi pujanza
Como valor, juerte y crudo,
El sable a mi empuje rudo
¡Jue pucha! que hace matanza.

Otros ejemplos, esta vez con su correspondencia inmediata o conjetural:

Yo tuve ovejas y hacienda,
Caballos, casa y manguera;
Mi dicha era verdadera
¡Hoy se me ha cortado la rienda!
Carchas, majada y querencia
Volaron con la patriada,
Y hasta una vieja enramada
Que cayó… supe en mi ausencia!

La guerra se lo comió
Y el rostro de lo que jué
Será lo que encontraré
Cuando al pago caiga yo.

(Los tres gauchos orientales)

Tuve en mi pago en un tiempo
Hijos, hacienda y mujer,
Pero empecé a padecer,
Me echaron a la frontera
¡Y qué iba a hallar al volver!
Tan sólo hallé la tapera.

(El gaucho Martín Fierro)

Me alcé con tuito el apero,
Freno rico y de coscoja,
Riendas nuevitas en hoja
Y trensadas con esmero;
Linda carona de cuero
De vaca, muy bien curtida;
Hasta una manta fornida
Me truje de entre las carchas,
Y aunque el chapiao no es pa marchas
Le chanté al pingo enseguida.

Hice sudar el bolsillo
Porque nunca fí tacaño:
Traiba un gran poncho de paño
Que me alcanzaba al tobillo
Y un machaso cojinillo
Pa descansar mi osamenta;
Quise pasar la tormenta
Guarecido de hambre y frío

Sin dejar del pilcherío
Ni una argolla ferrugienta.

Mis espuelas macumbé,
Mi rebenque con virolas,
Rico facón, güenas bolas,
Manea y bosal saqué.
Dentro el tirador dejé
Diez pesos en plata blanca
Pa allegarme a cualquier banca
Pues al naipe tengo apego,
Y a más presumo en el juego
No tener la mano manca.
Copas, fiador y pretal,
Estribos y cabezadas
Con nuestras armas bordadas,
Las de la Banda Oriental.
No he güelto a ver otro igual
Recao tan cumpa y paquete
¡Ahijuna! encima del flete
Como un sol aquello era
¡Ni recordarlo quisiera!
Pa qué, si es al santo cuete.
Monté un pingo barbiador
Como una luz de ligero
¡Pucha, si pa un entrevero
Era cosa superior!
Su cuerpo daba calor
Y el herraje que llevaba
Como la luna brillaba
Al salir tras de una loma.
Yo con orgullo y no es broma
En su lomo me sentaba.

(Los tres gauchos orientales)

Yo llevé un moro de número
¡Sobresaliente el matucho!
Con él gané en Ayacucho
Más plata que agua bendita
Siempre el gaucho necesita
Un pingo pa fiarle un pucho.

Y cargué sin dar más güeltas
Con las prendas que tenía;
Gergas, poncho, cuanto había
En casa, tuito lo alcé.
A mi china la dejé
Media desnuda ese día.

No me faltaba una guasca
Esa ocasión eché el resto:
Bozal, maniador, cabresto,
Lazo, bolas y manea.
¡El que hoy tan pobre me vea
Tal vez no crerá todo esto!

(El gaucho Martín Fierro)

Y ha de sobrar monte o sierra
Que me abrigue en su guarida,
Que ande la fiera se anida
También el hombre se encierra.

(Los tres gauchos orientales)

Ansí es que al venir la noche
Iba a buscar mi guarida,
Pues ande el tigre se anida
También el hombre lo pasa,
Y no quería que en las casas
Me rodiara la partida.

(El gaucho Martín Fierro)

Se advierte que en octubre o noviembre de 1872, Hernández estaba "tout sonore encore" de los versos que en junio del mismo año le dedicó el amigo Lussich. Se advertirá también la concisión del estilo de Hernández, y su ingenuidad voluntaria. Cuando Fierro enumera: *Hijos, hacienda y mujer* o exclama, luego de mencionar unos tientos:

El que hoy tan pobre me vea
Tal vez no crerá todo esto!

sabe que los auditores de la ciudad no dejarán de agradecer esa discordancia. Lussich, más espontáneo o atolondrado, no procede jamás de ese modo. Sus ansiedades literarias eran de otro orden, y solían parar en imitaciones de las más insidiosas partes del "Fausto".

Yo tuve un nardo una vez
Y lo acariciaba tanto
Que su purísimo encanto
Duró lo menos un mes.

Pero ¡ay! una hora de olvido
Secó hasta su última hoja
Así también se deshoja
La ilusión de un bien perdido.

En la segunda parte, que es de 1873, esas imitaciones alternan con otras facsimilares del "Martín Fierro", como si reclamara lo suyo don Antonio Lussich.

Pienso que es todo. Pienso que es indiscutible el derecho de los previos diálogos de Lussich a ser considerados un borrador del libro definitivo de Hernández. Un borrador incontinente, lánguido, ocasional, pero utilizado y profético.

[*] Diario *La Prensa,* Buenos Aires, 16 de octubre de 1932.

EL QUERER SER OTRO

Quisiéramos ser Goethe, dicen que dice alguna página de Eugenio d'Ors. *Quisiera ser Alvear,* dice el discutidor de tejemanejes políticos. *Quisiera ser Joan Crawford,* dice en cualquier platea o cualquier palco, cualquier voz de mujer. Sintácticamente esos tres anhelos se corresponden. Para el gramático, para el mero inexistente gramático, la misma locución *quisiera ser* obra con igual sentido en los tres. Para mí, no. *Quisiéramos ser Goethe* me parece una mínima canallada, una pequeña simulación de escritor que finge renunciar a otras más evidentes codicias para codiciar una obra que pocos visitan con gusto, pero que se considera muy distinguida. (Omito la circunstancia interesante de querer ser un muerto, de querer ser ya una gloria o un nombre.) *Quisiera ser Alvear* no significa *Quisiera ser Alvear*. Significa *Quisiera ser* quien soy, pero con las oportunidades *que tiene Alvear y que no aprovecha, porque sólo es Alvear*. Significa en último análisis: *Alvear querría ser yo… Quisiera ser Joan Crawford,* en cambio, puede significar *Yo quisiera habitar ese glorioso cuerpo de Joan y cobrar sus espléndidos honorarios de adoración y de oro y de competentes fotógrafos,* pero puede querer decir también *Quisiera ser, cuerpo y alma, Joan Crawford*. Ese deseo es el que más interesa en verdad: que B quiera ser N.

¿Tiene algún sentido ese anhelo? Ya he señalado que en el habitualísimo caso *Quisiera ser Alvear,* B no quiere ser N; quiere ser B + N o B multiplicado por N. En el de la espectadora de Joan, B quiere dejar de ser B y ser del todo N: pero esa previa obliteración o suicidio lo desaparece de modo que no queda nada de B y que su incorporación a N, o rápido consumo por N, es impracticable. Si en el decurso del minuto siguiente, yo me convierto en el antiguo barbero del hermano mayor del secretario confidencial de Al Capone, en el preciso instante en que ese problemático personaje ocupa mi lugar —el milagro es tan imperceptible como absoluto. Nada me impide suponer que esos secretos cambios, están aconteciendo continuamente y que un modesto Dios se complace con esos pudorosos milagros. La desconcertante falta de asombro en el segundo preciso de la transformación, es una prueba de la perfección del ajuste. Arribo a esta conclusión melancólica: B no puede llegar a ser N, porque si llega a serlo, no se darán cuenta ni N ni B.

En este desconsuelo, no sé de otro posible socorro que el de los metafísicos idealistas. Estos disolvedores benéficos —empezando por David Hume— arguyen que una persona no es otra cosa que los momentos sucesivos que pasa, que la serie incoherente y discontinua de sus estados de conciencia. B, para esos disolventes, no es B. Es, imaginemos: mirar distraído un farol + apurar el paso + reconocerse en el espejo de una confitería + deplorar que uno no pueda enviarle alfajores a tal niña en tal calle + figurarse con algún error esa calle + rectificar el ángulo del chambergo + tener frío + pensar en la hora + cerciorarse de que uno estaba silbando + no dar con el nombre de la tonada + ver un carro + dejarlo pasar + comprobar que uno de los troperos es malacara y que le han puesto encima una lona + saberse de golpe misteriosamente feliz o misteriosamente abatido + saber que lo que uno está silbando es norteamericano y que Myriam Hopkins lo canta + figurársela de frente a la clara Myriam y no poder figurársela de perfil + atravesar la calle San Luis, o será Viamonte + oír retumbar dos campanadas que uno se imagina altas + tener frío y sueño + buscar la luna en el cielo + etcétera… La primer consecuencia de esa teoría es que B no existe. La segunda (y mejor) es que no existiendo N tampoco, muchos instantes de la casi infinita serie de B pueden ser iguales a los de N. Vale decir: B, en determinados instantes, *es* N. Dos hombres rendidos de sed que prueban el primer contacto del agua —uno en los arrabales de Ondurmán, en 1885; otro en la Pampa de San Luis en 1860— son literalmente el mismo hombre. Todas las personas absortas en la venturosa audición de una sola música, son la misma persona. Todos los amantes que se abrazaron con plenitud en el ancho mundo, que se abrazarán y se abrazan son la misma clara pareja: son Adán y Eva. Nadie es sustancialmente alguien, pero cualquiera puede ser cualquier otro, en cualquier momento.

Entre adivinaciones y burlas, me parece que hemos arribado a la mística.

* Diario *El Litoral,* Santa Fe, en *Magazine* o *Anuario 1932,* publicado el 1 de enero de 1933.
Y en:
Diario *El Litoral,* Santa Fe, 20 de febrero de 1993.

[SOBRE NICOLÁS OLIVARI]

Nicolás Olivari es el más indudable poeta de los que oigo. No creo en su talento: creo en su genialidad, que es cosa distinta. Sé que decir la palabra genialidad es alzar la voz y que eso es una descortesía o un énfasis. Que Olivari es un poeta de lo desagradable, también lo sé; pero esas dos consideraciones —la de la voz baja en la crítica y la del sedicente buen gusto— se quedan fuera de lo poético. Poesía es expresión. Olivari expresa con desesperada intensidad el tema que es suyo: el aburrimiento, el estudio para suicida, el rencor suburbano que ha sucedido a la compadrada orillera en esta ciudad. Olivari es mucho.

* Nicolás Olivari, *El hombre de la baraja y la puñalada*. *Estampas cinematográficas,* Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1933.[5]

LEYES DE LA NARRACIÓN POLICIAL

El inglés conoce la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad. Escribo "extraño", porque para el criollo lo son. Martín Fierro, santo desertor del ejército, y el aparcero Cruz, santo desertor de la policía, profesarían un asombro no exento de malas palabras y de sonrisas ante la doctrina británica (y norteamericana) de que la razón está en la ley, infaliblemente; pero tampoco se avendrían a imaginar que su desmedrado destino de cuchilleros era interesante o deseable. Matar, para el criollo, era *desgracia*. Era un percance de hombres, que en sí no daba ni quitaba virtud. Nada más opuesto al Asesinato Considerado Como Una De Las Bellas Artes del "mórbidamente virtuoso" De Quincey o a la Teoría del Asesinato Moderado del sedentario Chesterton.

Ambas pasiones —la de las aventuras corporales, la de la rencorosa legalidad— hallan satisfacción en la corriente narración policial. Su prototipo son los antiguos folletines y presentes cuadernos del nominalmente famoso Nick Carter, atleta higiénico y sonriente, engendrado por el periodista John Coryall en una insomne máquina de escribir, que despachaba más de setenta mil palabras al mes. El genuino retrato policial —¿precisaré decirlo?— rehúsa con parejo desdén las aventuras físicas y la justicia distributiva. Prescinde con serenidad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia, de las barbas postizas, de la esgrima, de los murciélagos y de Charles Baudelaire y hasta del azar. En los primeros ejemplares del género (*El misterio de Marie Roget,* 1842, de Edgar Allan Poe) y en uno de los últimos (*Unravelled knots,* de la baronesa de Orczy: *Nudos desatados*) la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años. Las cotidianas vías de la investigación policial —los rastros digitales, la tortura y la delación— serían unos solecismos ahí. Se objetará lo convencional de ese veto, pero esa convención, en ese lugar, es irreprochable: no propende a eludir dificultades, sino a imponerlas. No es una conveniencia del escritor, como los dioses instantáneos de la rutina homérica o como los apartes escénicos o como los borrosos confidentes de Jean Racine o como los monólogos que difunden los héroes palabreros de Shakespeare.

Los mandamientos de la narración policial son tal vez los que siguen:

A) *Un límite discrecional de sus personajes*. La infracción temeraria de esa ley tiene la culpa de la confusión y el hastío de todos los films policiales. En cada uno nos proponen quince desconocidos, y nos revelan finalmente que el desalmado no es Alpha que miraba por el ojo de la cerradura ni menos Beta que escondió la moneda ni el afligente Gamma que sollozaba en los ángulos del vestíbulo sino ese joven desabrido Upsilon que hemos estado confundiendo con Phi, que tanto parecido tiene con Tau el suplente. El estupor que suele producir ese dato es más bien moderado.

B) *Declaración de todos los términos del problema*. Si la memoria no me engaña (o su falta) la variada infracción de esta segunda ley es el defecto preferido de Conan Doyle. Se trata, a veces, de unas leves partículas de ceniza, recogidas a espaldas del lector por el privilegiado Holmes, y sólo derivables de un cigarro procedente de Burma, que en una sola tienda se despacha, que sirve a un solo cliente. Otras, el escamoteo es más grave. Se trata del culpable, terriblemente desenmascarado a última hora para resultar un desconocido, una insípida y torpe interpolación. En los cuentos honestos, el criminal es una de las personas que figuran desde el principio.

C) *Avara economía de los medios*. El descubrimiento final de que dos personajes de la trama son uno solo, puede ser agradable —siempre que el instrumento de los cambios no resulte una barba disponible o una voz italiana, sino distintas circunstancias y hombres. El caso adverso —dos individuos que están remedando a un tercero y que le proporcionan ubicuidad— corre el seguro albur de parecer una cargazón.

D) *Primacía del cómo sobre el quién*. Los chapuceros ya execrados por mí en el acápite A abundan en la historia de una alhaja puesta al alcance de unos quince apellidos y luego retirada por el manotón de uno de ellos. Se imaginan que el hecho de averiguar de qué apellido procedió el manotón, es de considerable interés.

E) *El pudor de la muerte*. Homero pudo transmitir que una espada tronchó la mano de Hypsinor y que la mano ensangrentada cayó por tierra y que la muerte color sangre y el severo destino se apoderaron de sus ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden.

F) *Necesidad y maravilla en la solución*. Lo primero establece que el problema debe ser un problema *determinado,* apto para una sola respuesta. Lo segundo requiere que esa respuesta maraville al lector —sin apelar a lo sobrenatural, claro está, cuyo manejo en este género de ficciones es una languidez y una felonía.

También están prohibidos el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los presagios, los elixires de operación desconocida y los talismanes. Chesterton, siempre, realiza el *tour de force* de proponer una aclaración sobrenatural y de reemplazarla luego, sin pérdida, con otra de este mundo.

No soy, por cierto, de los que misteriosamente desdeñan las tramas misteriosas. Creo, al contrario, que la organización y la aclaración, siquiera mediocres, de un algebraico asesinato o de un doble robo, comportan más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos o de molestos diálogos entre desocupados de nombre griego o de poesías en forma de Carlos Marx o de ensayos siniestros sobre el centenario de Goethe, el problema de la mujer, Góngora precursor, la étnica sexual, Oriente y Occidente, el alma del tango, la deshumanización del arte, y otras inclinaciones de la ignominia.

* *Hoy Argentina,* Buenos Aires, Año I, Nº 2, abril de 1933.
Y después, con variantes en:
Sur, Buenos Aires, Año V, Nº 10, julio de 1935, con el título "Los laberintos policiales y Chesterton", recogido en *Borges en* Sur y *Miscelánea*.

ARTURO CAPDEVILA

LA SANTA FURIA DEL PADRE CASTAÑEDA,

Madrid, 1933

La biografía novelada es un género incómodo, menos quizá para el lector que para el escritor. Su problema es éste: Si faltan pormenores circunstanciales, todo parece irreal; si abundan, nadie les presta crédito. La vaguedad es cosa desabrida, pero la mucha precisión huele a apócrifa. La solución es ésta: Inventar pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, o tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión. Capdevila, en este meritísimo libro, ejerce ambos métodos. El primero es cuestión de repasar y de interrogar los archivos; para el otro no basta con la sola probidad. Se necesita la invención, que es el reverente nombre que damos a un feliz trabajo combinatorio.

El numeroso estilo del autor —tan hilado de amenos sobresaltos y de alarmas sabrosas— condice con los tiempos que estudia. Los estudia con intimidad, con cariño, con ironía, con cierta inevitable nostalgia. Los estudia con las dos significaciones que cubre la palabra *piedad*. Así es y así debe ser. Un periodista estrafalario de hace cien años es ahora enternecedor. Toda anticuada picardía es ingenua.

En este libro están otra vez Varela y Castañeda y Lafinur, las tardes y los patios.

[*] *Selección,* Cuadernos Mensuales de Cultura, Buenos Aires, Nº 1, mayo de 1933.

JORGE MAX ROHDE

ORIENTE,

Buenos Aires, 1933

Anticuado pero no todavía enternecedor es Jorge Max Rohde. Es más bien una especie de arsenal de nociones tilingas. Horriblemente se congregan en él la divina Ironía, la dulce Francia, el inmutable y misterioso Oriente, la rubia Albión, el sórdido mercantilismo yanqui, lo Eterno Femenino, el himno renovado de los pájaros y los brotes, el fatal Tedio de la ciencia, el abuelo Hugo, el azul ensueño del mar, la Verdad, el Bien, la Belleza. Inútil añadir que es un escritor "impecable". No escribe Jesucristo; escribe la nívea Figura. Infinitamente segrega frases como ésta: "La barca sagrada del misterio egipcio surca las aguas de la fantasía: flámulas purpúreas ondean a la belleza celeste; ramas de oro y marfil salpican el aire con perlas de espuma". O aun como éstas: "En tanto, otras nubes desgarran sus plumajes císneos. El sacrificio las hermosea; pues, al abanicar al sol inválido, recogen en sus alas la más luciente de las brisas".

Cuando prefiere ser erudito, escribe Mahomet o si no Harun-al-Roschild (con una ele forastera el segundo, contaminada de Rachilde o de Rothschild). En la página 10, da una definición del realismo, que se pudo aplicar con precisión al nominalismo —que es la doctrina opuesta.

[*] *Selección,* Cuadernos Mensuales de Cultura, Buenos Aires, Nº 1, mayo de 1933.

ALBERTO HIDALGO

ACTITUD DE LOS AÑOS,

Buenos Aires, 1933

Hidalgo no es únicamente el autor de este libro, sino su ingenuo y aterrorizado lector. Así lo prueba el comentario perpetuo que hace de los dieciocho poemas. En ese comentario —que abarca más de una mitad del volumen— les (y se) promete inmortalidad, fundado en ciertos ilusorios contactos de su poesía con la doctrina de Einstein, con el kantismo y con el galimatías universitario de Hegel.

Deploro esa incongruente réclame, porque los poemas son eficaces. Pruébalo este admirable párrafo:

Será según si estrujásemos en la mano una toda bandera, y luego la soltáramos al vuelo de sus pájaros contenidos, y ella se pusiera a cantar como una voz cuando la aprieta el júbilo.

Y esta buena permutación:

Desde el agua roja de las venas hasta la sangre blanca de los ríos.

Y esta válida hipérbole:

¡Tanto le clamé al cielo que me quedé sin brazos!

Y este buen ejercicio a la manera de Carlos Mastronardi (de cuyo estilo hay ecos felices en muchos lugares del libro):

Balcón dorado y maceta lo dicen.

Recomiendo el olvido de las notas y la completa lectura de los poemas. La oscuridad —cuando es deliberada, como aquí— es una condición literaria.

[*] *Selección,* Cuadernos Mensuales de Cultura, Buenos Aires, Nº 1, mayo de 1933.

CINE

CINCO BREVES NOTICIAS

Cabalgata. — Film eficaz hasta las lágrimas. No sé si es intelectualmente bueno, sé que me ha conmovido. Lástima que el cariño y la ironía que hay en su tratamiento de la difunta era victoriana y de la guerra boer, desaparezcan en cuanto asoma la guerra de 1914, no menos capaz de piedad. Raro es también que para el director de este film (y para casi todos sus públicos) el vals resulte conmovedor, pero el jazz terrible y profético.

La cabeza gris de Clive Brook nos envejece a todos, nos proyecta en las vacantes profundidades de 1950.

Sumergible. — Nada más tolerable y más digno que la abnegación infeliz, que el patriotismo de un país en derrota. *Sumergible,* film de un patriotismo enlutado, carece de las charras insolencias y de las felicidades espesas que hacen insoportable a tanta producción análoga "aliada". Ya sé que son favores de la derrota, pero el buen resultado es indiscutible.

Las fotografías, excelentes.

Un ladrón en la alcoba. — Afirmar de este film que es el mejor del año (y hasta de muchos años) es poco. No es tal vez un film importante, no es tal vez memorable a través del tiempo: es un film perfecto. Para la fama de cualquier otro director, su argumento hubiera sido ruinoso. Lubitsch ha construido con él un mundo voluntariamente irreal, un mundo en el que todo es ficción, desde el caballero encantando con sus amígdalas hasta el insobornable comunista y la melodiosa góndola basurera.

El signo de la Cruz. — Cecil B. de Mille ignora con perfección que la reconstrucción de personajes tan remotos como los mártires cristianos circenses y los perseguidores romanos, debe ser un problema. No recurre a la tentativa de comprensión ni al voluntario anacronismo: le basta con disfraces, con leones, con barbas postizas, con himnos luteranos y letra gótica.

El único minuto defendible de esta cargosa producción, es el del gato negro paladeando la leche aparencial del baño de Claudette Popea Colbert. Por vez primera en su carrera obesa de triunfos, De Mille parece sospechar un problema (el de persuadir a su público que esa cándida superficie es realmente leche) y resolverlo con alguna elegancia.

Como tú me deseas. — Los despojos del libro de Pirandello, sus meras alusiones y ruinas, bastan para construir un buen film. Ni siquiera las excesivas aplicaciones de falso color local italiano han podido perderlo.

Greta Garbo, con su total carencia de saludable *sex-appeal,* con su desconsolada ilustre y náufraga estampa, es la actriz adecuada para ese rol.

El público, siempre menos inteligente que el film (salvo en las vistas de la Pandilla, en las que se produce una indisoluble fusión) cree que el problema es policial y que lo importante es averiguar si la condesa es la condesa. El genuino problema —el de la identidad sin memoria— es imperceptible para ellos.

[*] *Selección,* Cuadernos Mensuales de Cultura, Buenos Aires, Nº 2, junio de 1933.

CINCO BREVES NOTICIAS

King Kong. — Un mono de catorce metros de altura (algunos entusiastas dicen que quince), es evidentemente encantador, pero tal vez no basta. No es un mono jugoso; es un reseco y polvoriento artificio de movimientos esquinados y torpes. Su única virtud —la estatura— parece no haber impresionado mucho al fotógrafo, que se obstina en no retratarlo de abajo sino de arriba —enfoque a todas luces desacertado, que invalida y anula su elevación. Falta añadir que es jorobado y de piernas chuecas: rasgos que lo achican también. Para que nada tenga de extraordinario, lo hacen luchar con monstruos mucho más raros que él, y le destinan alojamiento en falsas cavernas de catedralicio grandor, donde se pierde su afanosa estatura. Un amor carnal o romántico por Miss Fay Wray perfecciona la ruina de ese gorila monumental y también la del film.

Nacida para pecar. — Dos leves culpas hay que perdonarle a este film: una el desenlace incoherente que parece responder a una modificación de última hora; otra el horrendo título español que habrá ahuyentado a muchos espectadores, acaso a los mejores. (El nombre original es *She done him wrong*.) Salvadas esas mínimas erratas, el film es interesantemente satisfactorio. May West, en su papel de guaranga espléndida, de mujer sólo física, supera notoriamente a Jean Harlow y —ni qué decirlo— a Marlene. Canta unos *blues* desconsolados que quiero volver a escuchar la tercera vez que vea el film. El ambiente, la Nueva York rumbosa y popular de fines de siglo, con sus caudillos parroquiales, sus guapos de galera torcida y recto revólver, sus concurridas prostitutas de cintura estricta y peinado frágil, sus himnos metodistas nasales, sus delaciones, bruscas iras y fiestas, es enternecedor.

Congo. — Otro título ahuyentador y otro film excelente. No se trata de cazadores cautos y vanidosos con tropillas de negros ni de leones con obligación fotográfica ni de catálogos botánicos y zoológicos. Parece mentira, pero ni un solo comentador español de los de *África que habla* (más bien, *Orense que habla*) ni un solo mono de travesuras incómodas, afligen este film. Es una tragedia humana, abyecta e infernalmente humana. En ella es memorable el trabajo del actor Walter Huston, digno de hombrearse con el del mejor Bancroft, el de la *Ley del hampa* y los *Muelles*.

Huérfanos en Budapest. — Un film que puedo honradamente recomendar, pero cuya omisión no es imperdonable —como el tenebroso pecado contra el Espíritu. Un film de amena lentitud, de buen ambiente sentimental que asciende muchas veces a mágico. Un film que observa sin mayor incomodidad las unidades clásicas de tiempo, de lugar y de acción. El tiempo, un atardecer, una noche y una mañana; el lugar, el jardín zoológico en Budapest; la acción, un no desagradable idilio. Un film limpito, fortalecido y aun justificado por un excelente fotógrafo.

La flota invisible. — La buena fotografía, la mejor y muchas veces la única virtud de los films europeos, no colabora en esta producción. El argumento quiere ser misterioso, pero no pasa de confuso y de intolerable. Tan malo es, que merecería la firma de René Clair. Un error feliz del programa dice que es el film más impenetrable que se ha estrenado hasta la fecha, y dice la verdad. Recomiendo con entusiasmo, el examen de cualquier otra vista, aunque ésta se titule *King Kong*.

* *Selección,* Cuadernos Mensuales de Cultura, Buenos Aires, Nº 3, julio de 1933.

LA ETERNIDAD Y T. S. ELIOT

(FRAGMENTO)

Puede afirmarse, con un suficiente margen de error, que la Eternidad fue inventada a los pocos años de la dolencia crónica intestinal que mató a Marco Aurelio, y que el lugar de esa vertiginosa invención fue la barranca de Fourvière, que antes se nombró *Forum vetus,* célebre ahora por el funicular y por la basílica. Pese a la autoridad de quien la inventó —el obispo Ireneo—, esa primera Eternidad fue otra cosa que un vano paramento sacerdotal o lujo eclesiástico: fue una resolución y fue un arma. El Verbo es engendrado por el Padre, el Espíritu Santo es producido por el Padre y el Verbo; los gnósticos solían inferir de esas dos innegables operaciones que el Padre era anterior al Verbo, y los dos al Espíritu. Esa inferencia disolvía la Trinidad. Ireneo aclaró que el doble proceso —generación del Hijo por el Padre, emisión del Espíritu por los dos— no aconteció en el tiempo, sino que agota de una vez el pasado, el presente y el porvenir. La aclaración prevaleció y ahora es dogma. Así fue decretada la eternidad, antes apenas consentida en la sombra de algún difuso texto platónico. La buena conexión y distinción de las Tres hipóstasis del Señor, es un problema inverosímil ahora, y esa futilidad parece contaminar la respuesta; pero no cabe duda de la grandeza del resultado, siquiera para alimentar la esperanza: *Aeternitas est merum hodie, est inmediata et lucida fruitio rerum infinitarum*.[6] Lo cierto es que la sucesión es una intolerable miseria y que los apetitos magnánimos codician toda la variedad del espacio y todos los minutos del tiempo.

T. S. Eliot (*Selected Essays,* 1932, páginas 13 a 25), también ha requisado una Eternidad, pero de carácter estético. Éstas son sus claras palabras: *El sentido histórico hace escribir a un hombre, no meramente con su generación en la sangre, sino con la conciencia de que toda la literatura europea, y en ella la de su país, tiene un simultáneo existir y forma un orden que es también simultáneo… La aparición de una obra de arte afecta a cuantas obras de arte la precedieron. El orden ideal es modificado por la introducción de la nueva (de la efectivamente nueva) obra de arte. Ese orden es cabal antes de aparecer la obra nueva; para que ésta no lo destruya, una alteración total es imprescindible, siquiera sea levísima. El pasado es modificado por el presente, el presente es dirigido por el pasado.* Y luego: *El poeta debe sentir que la mente de Europa —la mente de su propia nación: esa mente que uno llega a reconocer como mucho más importante que su mente particular— es una mente que varía y que esa variación es un desarrollo que no pierde nada en su avance, que no jubila a Shakespeare ni a Homero ni a los decoradores murales de la caverna de Altamira*.

La singularidad de esa doctrina es más evidente que su precisión o su empleo. Para no demorarnos en el asombro, conviene recordar los conceptos que intenta conciliar o eludir. Uno es la idea de progreso. Esa idea inestable bien puede corresponder a la realidad, pero el abyecto siglo diecinueve la apadrinó. Somos del siglo veinte —*id est,* ya somos demasiado evolucionados para dar crédito a groses [sic] falacias como la evolución. Quede esa ingenuidad para los varones de los daguerrotipos desvanecidos y de los botines de elástico. Burlas aparte, el indefinido progreso hace de todo libro el borrador de un libro sucesivo: condición que si linda con lo profético, da en lo insensato y embrionario también. Los historiadores más alemanes pierden la paz ante esas dinastías de la variación, del plagio y del fraude; los franceses reducen la historia de la poesía a las generaciones de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Rimbaud, que engendró a Apollinaire, que engendró a Dadá, que engendró a Breton. España admite con fervor esa cosmogonía, siempre que Góngora sea el iniciador de la serie, el primer Adán.

La hipótesis contraria, la de los clásicos, es mucho más inepta. Bernard Shaw hace notar que san Mateo Evangelista insiste en dos cosas: en el claro linaje de Jesús como hijo de José el carpintero (que era de la casa real de David) y en que Jesús no era hijo de José, sino del Espíritu y una virgen. Los postulados de la hipótesis clásica no son menos incompatibles. De un lado afirma que la erudición y el fino trabajo son las condiciones del arte; de otro que las tortugas moralistas de Lafontaine y la novela popular Don Quijote y la analfabeta Odisea tienen secreta y permanente razón. El público venera esas prescripciones, porque le importa menos la claridad que la aprobación de sus gustos —entre los que se cuenta el opinar que no hay como el progreso pero que no hay como lo antiguo también. A esa benévola admisión de opiniones confusas debe su favor la teoría. La contradicción es fundamental. El clasicismo quiere ser un canon estético, pero está henchido de eruditas lealtades y de fines vindicatorios. La prioridad le importa mucho más que la no perfección. Ha producido un monstruo peculiar —la antología histórica— donde se quieren conciliar vanamente el goce literario con la distribución precisa de glorias. Ha bendecido aberraciones como la fábula, que degrada los pájaros del aire y los árboles de la tierra a tristes ornamentos de la moral. Ha fomentado con tesón el anacronismo: la palabra Júpiter en la boca que cree en el Dios hebreo, la palabra Dios en la boca que cree en el generoso Azar. Ha conservado imaginaciones horribles: diosas paridas por la espuma, las seis gargantas y los dieciocho arcos de dientes de Escila, llenos de muerte negra, el perro venenoso de tres caras que cuida los dormitorios de hierro de las Euménides, una ingeniosa vaca de madera que sortea los inconvenientes de la *liaison* de una mujer y un

toro, un anciano aquejado de elefantiasis que contrae matrimonio con su madre después de resolver una adivinanza, quimeras y amorcillos y basiliscos y fétidas harpías, un orbe de animales combinados y de obscenidades inútiles. Ha inventado el sentido histórico: recurso invulnerable, que expone la rudeza de la época para cubrir las imperfecciones de Calderón, y que venera en Calderón el más alto genio de esa época feliz, cuyo esplendor apenas imaginamos. No quiero traer más ejemplos: el amor anticuario del clasicismo es tan poderoso que un clasicismo recto, que juzgara según su propio canon y prescindiera de piedades históricas, importaría una novedad superior a cuantas nos remiten desde París, cada tantos inviernos.

Llego a la tesis formulada por Eliot. No es la vindicación o el instrumento de un gusto personal. No se propone recusar el acumulado orden clásico ni promete a sus clientes un talismán que vaticine glorias. No es una idea política, por más que su inventor quiera enardecerla contra las buenas invenciones sintácticas de Carl Sandburg o en pro del inverosímil Rostand. Su corolario —la influencia del presente sobre el pasado— es de una veracidad literal, aunque parece una travesura relativista. Pruebas no faltan. Los contemporáneos ven en el libro una generosa efusión, los descendientes un mundito especial que consta sobre todo de límites. Por obra de Barbusse y de Lawrence, las camas turbulentas de la saga de los Rougon-Macquart son de una reserva ya clásica. En cambio, Góngora, la "extrema izquierda", en el proceso literario español, era esencialmente un artífice algo menos complejo que Pope, que en el proceso literario inglés hace de Boileau.

[*] *Poesía,* Revista Internacional de Poesía, Buenos Aires, Vol. 1, Nº 3, Entr. 2, julio de 1933.

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

RADIOGRAFÍA DE LA PAMPA

Algunos alemanes intensos (entre los que se hubiera destacado el inglés De Quincey, a ser contemporáneo nuestro) han inventado un género literario: la interpretación patética de la historia y aun de la geografía. Osvaldo Spengler es el más distinguido ejecutante de esa manera de historiar, que excluye los encantos novelescos de la biografía y la anécdota, pero también los devaneos craneológicos de Lombroso, las sórdidas razones almaceneras de la escuela económica y los intermitentes héroes, siempre indignados y morales, que prefiere Carlyle. Lo circunstancial no interesa a los nuevos intérpretes de la historia, ni tampoco los destinos individuales, en mutuo juego de actos y de pasiones. Su tema no es la sucesión, es la eternidad de cada hombre o cada tipo de hombre: el peculiar estilo de intuir la muerte, el tiempo, el yo, los demás, la zona en que se mueve y el mundo.

Mucho de la manera patética de Spengler, de Keyserling y aun de Frank, hay en la obra de Martínez Estrada, pero siempre asistido y agraciado de honesta observación. Como todo poeta inteligente, Ezequiel Martínez Estrada es un buen prosista —verdad cuya recíproca es falsa y que no atañe a los misteriosos poetas que pueden prescindir de la inteligencia. Es escritor de espléndidas amarguras. Diré más: de la amargura más ardiente y difícil, la que se lleva bien con la pasión y hasta con el cariño. Sus invectivas, a pura ennumeración [sic] de hechos reales, sin ademanes descompuestos, ni interjecciones, son de una eficacia mortal. Recuerdo para siempre una página: la que declara la terrible inutilidad de todo escritor argentino y la fantasmidad de su gloria y la perfecta aniquilación que es su muerte.

Un admirable estudio.

[*] *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados,[7] Buenos Aires, Año I, Nº 6, 16 de septiembre de 1933.

Y en:

Borges. Colección Letra Abierta 1, Buenos Aires, Editorial El Mangrullo, noviembre de 1976, con el título “Escritor de espléndidas amarguras”.

Borges en Revista Multicolor, Obras, reseñas y traducciones inéditas. Diario *Crítica: Revista Multicolor de los Sábados, 1933-1934,* Investigación y recopilación: Irma Zangara, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

PAULO DE MAGALHAES

VERSOS,

Río de Janeiro, 1933

Así quieren hacerme creer que se llama, pero es más bien una superposición muy precisa de láminas fibrosas, que forman un interesante prisma cuadrangular de uso desconocido. Considerado como alimento, deploro no poder silenciar que su falta de principios nitrogenados, de hidratos de carbono y de grasas neutras, conspira decisivamente en su contra con su reseca masticación insoluble y su gusto insípido. Su proceder, para el criterio geométrico más exigente, es irreprochable: se extiende con entera corrección en tres dimensiones, sin travesuras no euclideanas, y prescinde con igual decoro y modestia, de la furtiva pequeñez microscópica y del gigantismo guarango. Sin embargo, como prenda de vestir es muy ajustada, y a veces dudo pueda reemplazar con ventaja a las esclavinas, a las mitras y a los chalecos. Como par de botines o de guantes, es uno solo: no ha disipado su unidad en estrellas, como el dios imprudente de Valéry, persuadido (él también) de que la realidad tuvo que empezar por astronomía y no por sentimientos o gustos…

Como libro… Desengañado de anteriores empleos, resolví leerlo. Encontré en la página 22 que Doña Fea tiene el alma tan hermosa que si el alma en el rostro se estampase, mucha gente que la juzga desairosa, tal vez entre las más lindas la clasificase, pero también que el mundo prefiere las apariencias en ropajes de brillo resplandeciente y Doña Fea carece de tales resplandencias (hago lo posible por conservar la magia de la rima) y el mundo la encara indiferentemente. Encontré en la página 17 que la luna llena es la eterna soñadora de los espacios y una hilandera de ilusiones, dos audaces hipótesis que mis muy limitados conocimientos de selenografía y de hilandería no me capacitan para juzgar. Encontré en la página 21 que Doña Felicidad es una muchacha rubia, y en la página 7 que el doctor Mora y Araujo es nuestro representante oficial en Río de Janeiro, dato de inapreciable valor que repite con toda felicidad la página 9. Encontré en la página 27 que Santos Dumont fue el grande y noble amigo de las águilas y los cóndores, que es como imaginar que un peatón es el grande y noble amigo de los gusanos y de las bicicletas. Encontré en la página 10 que para ser poeta basta creer en la belleza y en la verdad y que su escuela de cantoresteta era su propia sensibilidad…

Cuando leí esta declaración, mi parecido sorprendente con Paolo y Francesca fue comentado por las personas más distraídas: quel giorno suspendi también la lectura.

* *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año I, Nº 7, 23 de septiembre de 1933.
Y en:
Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

MITOLOGÍAS DEL ODIO

Acerca de los mitos a que el odio da vida, Jorge L. Borges hace ingeniosas reflexiones en este artículo, cuidándose —nueva prueba de la exquisitez de su gusto— de no incurrir en la cri-ética, [sic] "ciencia de los canallas", como él la llama.

Las atrocidades fueron casi el único artículo de primera necesidad que no escaseó durante la guerra y que la población civil devoró con una felicidad repugnante. El mercado norteamericano fue el decisivo y la superioridad de los productos anglo-franceses determinó en abril de 1917 la capitulación final de noviembre de 1918. Un continente militó contra los imperios centrales por obra y gracia de las Shah-razads de Lord Northcliffe. El hecho no es injusto, y lo está corroborando la primacía de los novelistas "aliados" —la de Bouvard et Pécuchet y de Lord Jim sobre el inadmisible Meister de Goethe.

La historia de esa propaganda no ha sido escrita, pero sus datos pueden ser excavados de un reciente volumen. Su título, *Spreading Germs of Hate* (Diseminando gérmenes de odio); su fecha y su lugar, Londres 1931; su redactor, el imaginario prosista pero no menos afligente poeta Jorge Silvestre Viereck. Para secreta y vasta felicidad de los que comprenden inglés, copio su primera línea, que parece un autógrafo directo del conde Drácula: *The Master Propagandist toyed with his demitasse*. Afortunadamente, los hechos que relata son otra cosa. Son los genuinos rudimentos de una mitología, privada de terrores ahora, pero que tuvo el imprimatur de Wells, de Sandburg, de Unamuno, de Verhaeren, de Bergson, para no mencionar un etcétera de millones, que probaron la muerte metalúrgica de las fundiciones de Krupp, en los confines de la tierra, el aire y el mar. Entresaco un par de episodios. El primero es el camino de perfección de un hecho inocente. Un día entre los días del mes de octubre de 1914, declaró la "Koelnische Zeitung":

Cuando se anunció la toma de Amberes, fueron echadas a vuelo las campanas.

Se entiende que esos campanarios felices eran los de Alemania. A las veinticuatro horas, el diario "Le Matin" de París, propuso una versión ya patética:

Según la Gaceta de Colonia, el clero de Amberes tuvo que echar a vuelo las campanas cuando esa plaza fuerte capituló.

Siempre los belgas fueron detestados en Francia. El "Times", imparcial como de costumbre, no consintió los reprensibles errores de la versión francesa: uno el molesto verbo capitular, otro la conjetura de que los belgas —entonces oficialmente heroicos— se dejaban mandar por los alemanes. Tradujo así:

Anuncia "Le Matin" que fueron destituidos de su cargo los sacerdotes belgas, que se negaron a tocar las campanas cuando Amberes cayó.

Algo mejor está, pero la mera destitución de los eclesiásticos carece del horror conveniente. Una tercera refacción se imponía y el "Corriere della Sera" la acometió:

Según informaciones del "Times", los valerosos sacerdotes belgas que se negaron a tañir las campanas cuando Amberes cayó, han sido condenados a presidio por el tribunal militar.

Adulta en pocos días y transformada, la noticia vuelve a París. Oh, anagnórisis! el padre, el periodista de "Le Matin", le sale al encuentro. Le da la forma simétrica que le falta, la que elabora con sus medios estrictos el cortejado horror, la que hará temblar a Almafuerte en el suburbio de ladrillo y de cinc de una ciudad sudamericana.

Recordarán nuestros lectores aquellos bravos sacerdotes de Amberes que se negaron a tañir las campanas cuando la fortaleza capituló. Ahora se confirma desde Milán que fueron amarrados a las campanas, los pies en alto, la cabeza pendiente, y que debieron hacer de badajos vivos.

Otros mitos nacen perfectos: verbigracia, el de la Kadaververwertungsanstalt —laboratorio utilizador de cadáveres— improvisación feliz o genial de un militar inglés, a principios del diecisiete. Ese fraude sutil, espejo y paradigma de fraudes, abundó en piezas justificativas auténticas de origen alemán, en su mayoría oficiales. Entre los laberintos y las fugas de la escritura gótica, se traslucía la palabra Kadaver, descarada y confesa. Todo era verdad: los cadáveres, la profanación metódica de la muerte, la glicerina que las materias grasas rendían, el abono animal. El arte radicaba en una omisión: las patas, crines, herraduras y corvejones de esos cadáveres.

Los chinos (que saben que una de las tres almas del hombre se adhiere a su despojo y que abominan de toda medicina quirúrgica por su mutilación del cuerpo, obra final de los divinos antepasados) fueron los primeros consumidores de esa ficción. Debidamente retemblaron con ella. Charteris, su inventor, no se avenía a suponer que en América la escucharan sin risa. Northcliffe, mejor conocedor de la época, la desencadenó sobre el mundo. Nadie cometió el *faux pas* de no creer. En París, dicen, aún conserva cierta frescura, a la diestra de un mito lucrativo sobre la culpabilidad de la guerra.

Sitiada por el hierro, el oro y el hambre, Alemania debió capitular en 1918. El coronel inglés Liddell Hart, en un examen de las causas primarias de ese derrumbe —*The Real War,* página 505— reconoce la vasta colaboración de la propaganda. Northcliffe, después de haber inculcado en los pueblos el evangelio o chisme o simbología del peligro alemán, difundió en Alemania el otro chisme de los catorce puntos. Ambos apresuraron el fin.

Inferir de lo embustero de esas historias la inocencia total de los alemanes o de los no alemanes, sería de malísima lógica. El problema es de orden patético: hay hechos esencialmente crueles que, referidos, no conmueven a nadie. De ahí la conveniencia de las mentiras que cifran en un rasgo portátil los horrores confusos y chapuceros de una invasión. Ya Bernard Shaw apuntó, en algún prólogo, que las batallas de la guerra excedían la imaginación de los hombres y que ésta las tenía que reducir a la escala de siniestros marítimos o ferroviarios.

Para 1933 los charros mitos de 1918 son conjuros inútiles. No nos vanagloriemos demasiado. Que estalla el lunes una guerra y el martes nadará en mitologías este planeta. De un lado haremos que milite la luz, de otr[o] la perdición… Ya una reciente vez, a raíz de un concurrido seis de setiembre, nos animó un obsceno apetito de prevaricaciones, coimas y escándalos. Antes, unos pocos homúnculos perdieron o deterioraron su alma inmortal con el ejercicio del robo; luego, su vergonzante ocupación recayó en manos provisionales y —lo que es peor— la República entera se dedicó a la infinita beatitud de hablar de ellos. Hubo quien improvisó honestamente una memoria falsa, capaz de recordar cualquier atropello del imperceptible Klan Radical —que era una broma lucrativa de Alberto Hidalgo, sin otra culpa que unos chabacanos carteles… Ignoro cuál es peor: ejecutar un crimen mientras llega la hora del té, o insumir la vida y los días en la imaginación y discusión de hechos criminales. Lo primero es desaprobado por el lenguaje, que es responsable del error judicial de mantener palabras como asesino, que derivan de un acto la definición eterna de un hombre, pasado y venidero —como si hubiera un mote indeleble para el que una vez envidió.

Pablo de Tarso dijo: Más vale casarse que arder. Miguel de Unamuno confirma: Son las intenciones y no los actos los que nos estragan el alma, y no pocas veces un acto delictuoso nos limpia de la intención que lo engendrara. El criterio jurídico sólo ve lo de fuera y mide la punibilidad del acto por sus consecuencias; el criterio estrictamente moral debe juzgarlo por su causa y no por su efecto. También recuerdo que en el poema heroico de Milton, el pecado del primer hombre y de la mujer no es el acto carnal (ya cumplido por ellos en el Jardín con límpida inocencia), sino el ejecutarlo con malicia y con remordimiento ulterior. Para el santificado Spinoza, todo remordimiento es una desdicha, no una virtud.

Dios me perdone de incurrir en la ética: ciencia de los canallas.

[*] Diario *Crítica,* Buenos Aires, 29 de septiembre de 1933.

UNA SENTENCIA DEL *QUIJOTE*

Busco y releo en el capítulo veintidós del primer *Quijote*: SEÑORES GUARDAS, ESTOS POBRES NO HAN COMETIDO NADA CONTRA VOSOTROS; ALLÁ SE LA HAYA CADA UNO CON SU PASADO.[8] DIOS HAY EN EL CIELO QUE NO SE DESCUIDA DE CASTIGAR AL MALO NI DE PREMIAR AL BUENO, Y NO ES BIEN QUE LOS HOMBRES HONRADOS SEAN VERDUGOS DE LOS OTROS HOMBRES NO YÉNDOLES NADA EN ELLO. Siempre he sabido que esas tan decentes palabras eran un secreto que los hombres de nuestra América sólo podemos compartir con los hombres de España. Un secreto incomunicable, como el saber instintivamente que el español no es un hombre poético —desengaño que la generosa mitología norteamericana y europea rechaza con escándalo. Un intransferible secreto, como el modesto idioma español.

Busco y releo en LOS DOS CAMINOS DE REYES (página 212): Y NO SE HA DICHO, A TODO ESTO, LO ÚNICO QUE HABÍA QUE DECIR: QUE AMÉRICA ES MUY DISTINTA DE ESPAÑA. Conozco ese parecido parcial, esas molestas divergencias en la igualdad que tanta mala sangre producen, ese prejuicio criollo de que la palabra BONITO es de mujerengos, esa sensación española de que la palabra LINDO es afeminada. Conozco también ciertas eternidades hispánicas, cierto oscuro esplendor, ciertas solemnes pompas fúnebres del estilo, cuya pasión es inconjeturable en América: verbigracia, determinadas amarguras de Quevedo y aun de Jorge Manrique. Lo que no he sentido en otro lugar es el tan íntimo y parejo contacto con lo español, como el de ese párrafo del *Quijote*. Justificar esa afirmación será la finalidad de este artículo. Me explicaré.

Las demás naciones occidentales padecen una extraña pasión: la despiadada y fingida pasión de la legalidad. El individuo, en ellas, se identifica sin esfuerzo con el Estado. Entiéndase, con el Estado en sus mínimos accidentes: con las ordenanzas municipales, con el personal de las oficinas públicas y comisarías, con las multas por exceso de velocidad, con las disposiciones sobre numeración de las casas del municipio, con las Comisiones de Higiene, con las penas sobre remoción de afirmados, con la ley adicional de elecciones, con la Contribución Directa y Patentes, con la reglamentación de los tramways en circulación, con la Oficina de Estadística, con el decreto que hace obligatorio el uso de bozal en los perros, con la nomenclatura de ataúdes, con la Mesa de Multas. Con la policía, principalmente. En algún número atrasado del AMERICAN MERCURY, Goldberg, el hispanista, cuenta su infancia callejera en uno de los barrios bravos de Boston, y la primera historia que frangolló: EL RELATO DE UN CHICO, QUE DENUNCIA A UN LADRÓN A LA POLICÍA Y LO HACE DETENER. ¿Qué muchacho de la Paternal o Barracas iba a soñar siquiera en glorificar a un delator gratuito, a un joven voluntario de la denuncia? El sudamericano (y el español) saben (o mejor dicho, sienten) que NO ES BIEN QUE LOS HOMBRES HONRADOS SEAN VERDUGOS DE LOS OTROS HOMBRES, según lo formuló don Quijote. El norteamericano, en cambio, es básicamente estadual. No cumple su destino, como la vasta mayoría de todos nosotros, al margen o a pesar del gobierno. Vive a favor de la sociedad, o en su contra. Cuando se desengaña, cuando pierde la fe de sus mayores en el DISTRICT ATTORNEY, en el subsecretario de Obras Públicas, en el pastor metodista o en el vigilante, su rebelión retumba por el planeta, coreada por ametralladoras precisas. Ninguna historia es tan espléndidamente ilegal como la de sus fornidos Estados. Dinastías magníficas de malevos han pisado ese continente, donde los peleadores individuales de Arizona —cuyo prototipo es Billy the Kid, que debía a la justicia veintiuna muertes, sin contar mejicanos, cuando encontró a los veintiún años la suya— hasta las antiguas bandas de Nueva York, diestras en el manejo de la trompada, del cuchillo, del palo, de la botella arrojadiza, de la pistola y aun del pulgar saltador de ojos, y el bandidaje actual de Frank Nitti, sucesor de Al Capone, y el de los hermanos O'Donnell, que quieren disputarle la sucesión… Eso, cuando el norteamericano pierde su fe. Cuando la mantiene pura y sin tacha, su héroe natural es el polizonte —mejor si aficionado—, EL HOMBRE HONRADO QUE ES VERDUGO DE LOS OTROS HOMBRES NO YÉNDOLES NADA DE [EN] ELLO. Lo conmueven el espionaje y la delación. En su cinematógrafo (que es un documento genuino, en cuanto se refiere a los SENTIMIENTOS del público) los personajes preferidos son la mujer que tienta con su amor a un criminal para sonsacarle un secreto, y el periodista que confunde su empleo con el de un vigilante. La superioridad numérica de la policía lo entusiasma, también sus motocicletas y escudos. Es hombre tironeado por dos pasiones, ya formuladas y sufridas una vez por Apollinaire: la aventura y el orden. Las une en la novela policial: síntesis superior hegeliana. En esa abaratada novela, que fue una discusión intelectual bajo la pluma de su inventor, Edgar Allan Poe, y que ahora es un espléndido ajedrez bajo la de Chesterton, y una vergüenza bajo la de cualquiera de sus colegas —salvo unas veces, unas pocas veces, Van Dine.

He dicho que la legalidad no nos apasiona; tampoco lo ilegal. Nuestro héroe, Martín Fierro, es un gaucho, un soldado, un desertor, un asesino, un buen amigo de su amigo, un matrero, y esas diversas figuraciones nos distraen y sabemos que es el mismo y un hombre. Sabemos que la sangre vertida no es demasiado memorable, y que a los hombres les ocurre matar como les ocurre morir. También sabemos que infringir la ley no es una virtud y que el más frecuente asesino y la más concurrida prostituta pueden ser dos imbéciles. QUIÉN NO DEBÍA UNA MUERTE EN MI TIEMPO, le oí quejarse con dulzura una tarde a un señor de edad. Sabemos que lo definitivo es lo que una persona es, no lo que hace. Sabemos lo que don Quijote sabía: que ALLÁ SE LA HAYA CADA UNO CON SU PECADO, con su humano, seguro, natural y humilde pecado.

No propongo una ética trabajada ni quiero invalidar la tradicional. Digo la verdad de mis sentimientos, de nuestros sentimientos, del sentimiento que he creído escuchar entre las agitaciones y maniobras novelísticas de Cervantes. De este pasaje, ya sé que Samuel Taylor Coleridge observó (en una conferencia de febrero de 1818) que es tal vez el único de la obra, en que el autor prescinde de la máscara de su héroe y habla directamente. Yo estoy seguro de reconocer en la amonestación la voz de Cervantes.

Una observación última. Si la vida póstuma de Cervantes nos interesa, debemos rescatarla del purgatorio extraño en que sufre. Su novela, su única novela, el *Quijote* —lenta presentación total de una gran persona, a través de muchísimas aventuras, para que la conozcamos mejor— ha sido denigrada a libro de texto, a ocasión de banquetes y de brindis, a inspiración de cuadros vivos, de suplementos domingueros en rotograbado, de obscenas ediciones de lujo, de libros que más parecen muebles que libros, de alegorías evidentes, de versos de todos tamaños, de estatuas. Es la común tarifa de la gloria, se me dirá. Pero hay algo peor. La Gramática —que es el presente sucedáneo español de la Inquisición— se ha identificado con el *Quijote,* nunca sabré por qué. El Purismo, no menos inexplicable y violento, lo ha hecho suyo también —pese a las aficiones itálicas de Cervantes.

Contra la burda calidad de esa fama, un solo medio de defensa hay posible. Leer el *Quijote*.

[*] *Boletín de la Biblioteca Popular,* Azul, Pcia. de Buenos Aires, Nº 4, octubre de 1933.[9]

ARTURO C. SCHIANCA

HISTORIA DE LA MÚSICA ARGENTINA

El señor Schianca (Arturo C.) habla con alguna emoción de los archivos que ha interrogado para la composición de este libro, pero no declara que esos archivos son de un carácter tan selecto que rayan en lo mínimo y lo portátil. Casi puede afirmarse que se reducen al "Cancionero bonaerense", de Ventura R. Lynch: citado cuatro veces por él y silenciosamente repetido unas siete u ocho, con una exactitud ejemplar. Ese libro de Lynch, inicialmente publicado el año 1883 y reimpreso más tarde por nuestra Facultad de Filosofía y Letras, es el demonio familiar del señor Arturo C. Schianca, el secreto Ángel de su Guarda. Tres cuartas partes de su vida afirma el señor Schianca que ha consagrado a la preparación de su historia, o —sustituyendo por cantidades iguales— a la lectura del folleto de Lynch. Hay casos de lectores con más apuro.

A veces la modestia del historiador busca otros asilos. Su capítulo sobre las danzas españolas recoge descripciones de diccionario —y no de diccionario musical. Otras, copia los párrafos del libro "Nuestra primera música instrumental" del padre Granón, con la debida autorización eclesiástica. Otras se acuerda rápidamente de Juan Álvarez, de Jorge R. Furt o de Gómez Carrillo —siempre con omisión de esos nombres propios. Con todo, sería injusto suponer que esos devaneos logran distraerlo por mucho tiempo de la pasión central: el "Cancionero bonaerense", de Lynch. Algunos juzgarán que es censurable la omisión de comillas, pero en el tutelar folleto de Lynch tampoco figuran, y el señor Schianca es demasiado respetuoso para agregarlas. Además, ese flequillo tipográfico no es tan encantador. Las raras veces que se resuelve a usarlo, sus transcripciones carecen de exactitud.

Sin embargo, sería aventurado suponer que el señor Arturo C. Schianca ha sido excluido totalmente del libro que aparece bajo su nombre. Le corresponden algunas impresiones de bailes y alguna anécdota. Deploro delatar estas infracciones a una modestia que adivino congénita, pero mi probidad de crítico me obliga a tan desagradable denuncia.

Ese ligero ataque de originalidad, casi indecoroso y obsceno en un historiador tan puntual, puede remediarse debidamente en una segunda edición. Sólo se trata de omitir esos párrafos anormales y de reemplazarlos por otros de Don Vicente Rossi o del finado Don Ventura R. Lynch. Los restos disponibles de este último no han de ser muy copiosos, pero la unidad de la obra saldrá ganando.

* *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año I, Nº 9, 7 de octubre de 1933.
Y en:
Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

VICENTE ROSSI

DESAGRAVIO AL LENGUAJE DE MARTÍN FIERRO

Remota consecuencia del artiguismo, la aventura de don Vicente Rossi y de los filólogos es uno de los más risueños y heroicos lances de la Independencia de América. Se trata de un vistoso duelo (que no es a muerte) entre un matrero criollo-genovés de vocación charrúa y la lenta partida de policianos, adscriptos esta vez a un Instituto de Filología que despacha glosarios y conferencias en la calle Viamonte —antes calle del Temple, de meretricia y barullera memoria.

Lo paradójico y ameno de este folleto número catorce de los disparados por Rossi, es el cambio sorprendente de los papeles. Los filólogos españoles o hispanizantes tienen que justificar su empleo oficial: han inventado de muy mala gana un "idioma gauchesco", que luego retraducen con apuro al español antiguo, y han decretado que su monumento es el "Martín Fierro", elección acertada, ya que este libro si bien prescinde del color local caro a don Hilario Ascasubi, es mucho más conocido y simpático.

En esta entrega número catorce de los Folletos Lenguaraces, Rossi les dice lo que todos sabemos: el carácter literario, experimental, del lenguaje situado por Hernández en boca de Martín y lo imprudente de pensar que palabra por palabra no incurrió jamás en error.

En esa mitad de la discusión estamos plenamente de acuerdo. No así en la otra: aquella en que don Vicente vuelve a jurar, con una inexplicable felicidad, que los argentinos de ambas orillas no hablamos español, sino un lenguaje incomunicado y secreto, que sólo la culpable distracción de los españoles (o su famosa y repetida perversidad) puede comprender.

Una minúscula observación: Rossi, refiriéndose al ejercicio de los dos palitos tiznados o los cuchillos, dice que su nombre es "vistear" o "canchar"; su nombre ciudadano, "barajar". Será en Montevideo eso último. Yo, en orillas de Buenos Aires, siempre escuché los dos primeros: "barajar", nunca.

* *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año I, Nº 11, 21 de octubre de 1933.
Y en:
Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

BARÓN DE LA ROCHE

SE ALQUILA,

Poesías

Este aparente libro no carece de ninguno de los estigmas de un primer libro. Sin embargo, un extracto de la correspondencia de Juan Pablo Echagüe nos advierte que otro lo precedió, todavía más prenatal. Dice J.P.E., con ese estilo (felizmente) inimitable que lo caracteriza y que le permite ser confundido con José María Monner Sans o con el Almanaque del Mensajero: “Entre tanto se complace en anunciarle, que ha descubierto en las páginas aludidas, la marca de un temperamento lírico vibrante, que seguramente florecerá lozanamente en obras brillantes, cuando el trabajo y la vida acaben de modelar su sensibilidad”.

De ese vaticinio en prosa rimada es lícito inferir que no el trabajo y la vida, sino el ocio y la muerte son los tutores del barón de la Roche.

Un índice extractado de doce títulos recomienda ciertas poesías que juzga impostergables el escritor. Copio dos de ellas, que justificarán la parquedad de este comentario. La primera, esta anécdota mentirosa:

NO VIO

¡Golpearon los vidrios de la ventana…!
Alguien está llamando…
—entre el sombrío ambiente del silencio
que teje en tanto, la noche helada y desierta,
que trae a los recuerdos buenos, la lluvia,
que mientras que baña los espacios
a través de las distancias del tiempo, las imágenes atrae—
Golpearon otra vez…
otra vez…
otra vez…
¡es la caída de la lluvia en los vidrios!
Pero el alma de ella, no vio
cómo se alegraba de júbilo el alma
creyendo la amada volviendo.
¡Qué miedo da la lluvia, y solo,
en su infinidad de silencio!

La segunda incluye instrucciones para un improbable declamador:

LOS RECUERDOS

¡Han abierto la puerta! ¡Quién será corazón!
Alguien ha entrado…
¡Quién será que tan familiarmente ha entrado
y sigue por el salón!
El ambiente gris, cargado está el meteoro
días: sin sol y frío, largas lluvias y de recuerdos.
Mis años de vida fiebran
desfilaron ya todas las imágenes que me conocieron
¡Corazón! ¿Quién será?
¡Oh! la muerte[*]
tocan el piano…
ruidos hacen, alguien observando los objetos del salón
¡Oh, los recuerdos[**]
horror![***]
“Soy yo, que ha sufrido tanto
por tu amor, mi dueño
Ya ni me conoces.

No ves, que vine a oler los perfumes
de mis primeros años de juventud”.

Es imposible que estos versos no le gusten íntimamente a Juan Pablo Echagüe.

[*] *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año I, Nº 12, 28 de octubre de 1933.
Y en:
Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

ROBERTO LEDESMA

TRASFIGURAS,

Tor, Buenos Aires

Este volumen (de no muy gloriosa presentación, aunque muy superior a otros productos de la culpable editorial que sabemos) no admite un juicio general. El índice lo ordena en seis partes, sin contar un soneto en letra cursiva a Froken Greta Garbo y un balbuciente prólogo que pasa del aforismo sentimental a la discusión literaria, sin mejorar fortuna. El soneto no es menos heterogéneo, pues alterna los prosaísmos de la languidez, de la obligación de rimar o del resignado descuido. (Eres la que se sale del enfoque y de todos los moldes te derramas, más grande que tus films, piedra de toque de directores y de cinedramas) con los del calembour deliberado, no indigno de Muñoz Seca o de Góngora:

Fuerza lineal, en signo, con el garbo
nuevo, garbo de estilo Greta Garbo.

Sombras, la más extensa de las partes del libro, consta de una docena de piezas. De ella destaco esta variación agradable sobre el antiguo tema del sueño como simulacro o metáfora de la muerte (aquí más bien como disciplina o pedagogía):

La Noche es una hermana de la Muerte,
que los pesados párpados me baja;
sopla mi mente, demasiado fuerte,
y me arroja una sombra, una mortaja.
Al cuerpo educa en el estarse inerte
que conviene al tamaño de la caja,
y el alma, que no deja que despierte,
en su ciencia de olvido se aventaja.

Y una vez, como estaba decidido,
hasta este lecho en que he dormido tanto,
vendrá la otra, con el mismo olvido,

y cegará también, pila de llanto,
los ojos que hace mucho han aprendido
a cerrarse sin lágrimas ni espanto.

El soneto es bueno, pero más memorables son estos versos de la página 26:

Mañana saldré a la luz
trasnochado hasta los huesos.

Atardeceres es la más prescindible de las seis divisiones, pero es de las más cortas. Este fin de poema es de una incomparable debilidad:

Llenan la tarde suspiros
de consumidas esposas.
Viento en celo que pasaba
y desfloró las corolas,
lleva su amor forastero
por otros rumbos ahora.
Y se perfuman tus pasos
en un otoño de rosas.

Vuelvo la página y doy con un soneto eficacísimo, cuya deliberada brusquedad y cuya sintaxis patética recuerdan uno de los modos —indiscutiblemente el mejor— de Manuel Machado:

En la eterna guerra
y el eterno cieno,
de este mundo obsceno

y esta pobre tierra,

esta vida perra
sólo tiene bueno
de la muerte el seno
¡el seno que aterra!

No quiero estar firme
sobre lodo y lodo,
mas no quiero irme.

¡Oh, si hubiera sido
lo mejor de todo
nunca haber venido!

Coplas de la espera, otra parte, es una reedición de las amenazas más incómodas y más burdas del amor andaluz, que promete matarse si lo desdeñan, que hace chantage [sic] con féretros y campanas, etcétera, etcétera. Cielo de amor, en cambio es un buen ejercicio de aprendizaje de Enrique Banchs.

Llego a la penúltima página, la 91. Releo este soneto de originalidad esencial, vindicación espléndida y suficiente de todo el libro:

Alguien, que, sin tomarse recompensas,
va recogiendo todo lo que pierdo,
en cada día, sombra fiel, a expensas
de la esperanza, me agrandó el recuerdo.

Encantador, después, me trocó en oro
lo que yo abandoné por acabado,
y al fin, guardián, me cuida este tesoro,
este tesoro de lo que ha pasado.
Riqueza que le tengo rescatada
a la muerte y al tiempo y al olvido,
fortuna hecha con lo ya perdido,
más abundante cuanto más menguada,
no me veré bastante enriquecido
hasta saber que no me queda nada.

* *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año I, Nº 14, 11 de noviembre de 1933.
Y en:
Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

NORAH LANGE

45 DÍAS Y TREINTA MARINEROS,

Buenos Aires

Esta segunda, esta cronológicamente segunda novela de Norah Lange, marca un fuerte adelanto. La primera era una novela por cortesía, por imposibilidad total de clasificarla en algún otro género; ésta realmente lo es, en una mayoría de sus páginas. Ello en parte se debe a que fue trabajada sobre recuerdos, en tanto que *Voz de la vida* lo fue sobre meros estados sentimentales, cuando no sobre azares y costumbres de la jerigonza ultraísta. Otra cosa es la novela imaginativa, la de invenciones: éstas bien pueden ser más vívidas que el recuerdo, del que no son esencialmente distintas. Invención es el reverente nombre que damos a un feliz trabajo combinatorio de los recuerdos. Toda novela (para el escritor y para el Ángel de su Guarda) es autobiográfica; la de Stevenson no menos que la de Proust.

El problema central de la novela es la causalidad. Si faltan pormenores circunstanciales, todo parece irreal; si abundan (como en las novelas de Bove, o en el *Huckleberry Finn* de Mark Twain) recelamos de esa documentada verdad y de sus detalles fehacientes. La solución es ésta: Inventar pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, o tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión. Norah Lange abunda en el primero de esos procedimientos; alguna vez (por ejemplo, en el capítulo veintidós) en el segundo.

He destacado ese capítulo XXII, acaso el más memorable de todos (pero eso el tiempo lo dirá y el recuerdo). En él, un capitán noruego —un personaje que no es presentado como un canalla, lo cual anularía todo el efecto, sino como un desesperado— miente que acaba de morir un hijito suyo, para despertar la ternura de una mujer y aun para conseguir que ella se le entregue, en inverosímil y monstruosa compensación, o en una confusión de su lástima. Le muestra su fotografía y le dice: “No debían dar esas noticias cuando uno está solo y alejado. A veces creo que debe ser un sueño, o efectos del alcohol”. El hombre, como se ve, acude a la irrealidad y a la maravilla para dar impresión de realidad… La mujer, desesperada también sospecha un fraude y no se avergüenza de la sospecha, aún más horrible que el ardid.

El capítulo treinta y uno no es menos fuerte. Un rasgo psicológico hay en él, de no frecuente observación en la literatura: una resolución, la lúcida elección de una conducta, en vista del futuro recuerdo y de su decoro. “Reconoce que sólo al irse voluntariamente, podrá recuperarlos para una recordación futura y dichosa, vacía de esos arrepentimientos que surgen de la larga adaptación a un mismo hecho, y que no debe prolongarse nunca, ni un minuto más, desde que la felicidad no asciende, rítmicamente.”

Un reparo final. Los primeros capítulos se resienten de ciertas vanidades o afectaciones, que más bien son torpezas. Así, en la sola página diez, el capitán, “ya no tan inédito para su retina, ofrece los contornos usuales de todos los hombres noruegos que llegan a los cuarenta y cinco años” y los compañeros de mesa son “los cinco hombres que todos los días la rodearán en ese horario nutritivo”. Nos comunica luego que “no la conducen a hondas reflexiones indagatorias de belleza masculina y ninguno ofrece un exterior perdurable para el recuerdo”, si bien es cierto que “mientras permanecen dentro de sus uniformes, otorgan la sensación de que están bien situados”.

Vuelvo a jurar que ese balbuciente dialecto se limita a infamar las primeras páginas del volumen.

* *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año I, Nº 18, 9 de diciembre de 1933.
Y en:
Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

FRANCISCO R. VILLAMIL

CARACOL MARINO,

Montevideo, 1933

Este libro, curiosa antología del error, agota las maneras más diversas de eludir la poesía. El escritor (de algún modo hemos de llamarlo) exhuma los errores peculiares de Julio Herrera y Reissig, como si los actuales no le bastaran. Maneja con igual naturalidad la cursilería de pasado mañana y la de anteayer.

Suele cultivar las variantes:

El buen oído se goza en el silencio;
en la fina y serena comarca del silencio,
en la honda y sedante caricia del silencio,
en la quieta guitarra del silencio,
en la fresca cisterna del silencio,
en la copa de oro del silencio.

También las voces matemáticas para simular precisión:

Un ángulo de garzas en el azul metálico
progresando hacia el decaimiento de la tarde
por el camino ideal de un paralelo
me sumerge en la conciencia del Transcurso.

También la deliberada pedantería (ya acometida victoriosamente en la estrofa anterior, norma de versos indecibles):

Ah! Tender las velas desde el cono de sombra propicia
atravesando torvos océanos de luces herméticas,
islas radiantes, cruzar toda la leche de Hera
singlando a más distantes nébulas extragalácticas!

También el mero balbuceo de palabras goteadas, que quiere ser confundido con laconismo:

Tarde de plata.
Anteojos. Péndulos. Acanto.
Camino de palmeras hacia la fuente.
Física del mundo.
Vivir ahí. Lila de las glicinas.
Rostro de puras líneas frescas y ruborosas.
Tu grácil elegancia arqueada sobre el agua.
Dueños aquí, por siempre. Olvidar lo pasado
Cada semana. Claveles y silencio.

También la alegoría en todo su horror:

Atravesaba a nado el mar de los problemas
para aspirar la flor de una hermosura nueva…
Sus brazadas medían las concavidades,
y desde la garrocha de una hipótesis
adornaba los montes de parábolas.

También las órdenes despóticas, de ejecución más bien improbable:

Alma mía, decanta la esencia de tu goce,
depura la rudeza de la forma prístina,
decora de elegancia tu recia varonía.

También los imprudentes consejos:

Confía en el motor de tus razonamientos,
en el goniómetro de tu agudeza,
en la esencia de tu cultura,
e impulsa tus aviones a todas las estrellas,
y hazlos dar saltos y "loopings" sobre lo absurdo.

También el helenismo y la sastrería:

Quisiera ir al país de la alegoría
para tenderme bajo los sombríos matorrales
a acariciar mis pensamientos sobre lo bello;
para usar una túnica como la de Mercurio,
y hundir mis manos en las cabelleras de naranja
de las gracias danzantes, y competir con el dios aéreo
en el juego elegante que entreabre las gasas.

De otros errores es espejo y norma el señor Villamil, pero no puedo transcribir todo el libro. Recomiendo su examen apasionado a los curiosos y "amateurs" del mal gusto, entre quienes me cuento. Casi descreo del placer de los libros buenos; prefiero el de los otros.

* *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año I, Nº 20, 23 de diciembre de 1933.
Y en:
Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

RIBEIRO COUTO

NOROESTE E OUTROS POEMAS DO BRASIL,

1933, São Paulo

Es opinión general (o quejumbre mecánica general) que los hombres de las diversas Américas no nos conocemos bastante. Si omitimos de esas Américas la del Norte (que puede enseñarnos mucho o aun todo, así por errores como por aciertos), pienso estrictamente lo contrario. Pienso que infinitamente nos parecemos, con escasas y míseras variantes de color local, y que un conocimiento intensivo sería como esos trabajosos velorios que nos infieren el incómodo trato de aciagos primos derrotados por la urticaria o de pálidas tías que viven a la espera del escorbuto. Cuando un mulato azucarado me jura que tal o cual prohombre guatemalteco "quiere mucho a los argentinos" y dedica vigilias apasionadas a examinar los libros de Manuel Gálvez o de J. L. Borges, mi justa indignación ignora los límites, y declaro: a), que está malgastando la vida; b), que se trata de un ingenuo político que lee para que lo lean, y c), que los infiernos del Pen-Club serán suyos. Alguien observará que mi ignorancia de la literatura argentina es (aunque considerable) imperfecta, pero yo le respondo que lo que en mí es un mal necesario, corre el albur de parecer una aberración en persona engendrada en Guayaquil. Cambiar Sarmientos por Montalvos, permutar polcas paraguayas contra falsos tangos boquenses, remitir un José Gervasio Artigas y recibir un Emiliano Zapata a vuelta de correo ¡qué atolondrado y prodigioso comercio, en el que pierden todos!

No sé si se desprende de lo anterior que mi desconocimiento de la lírica del Brasil no se avergüenza demasiado de ser total. No se vea en ello un desdén: véase la indolente convicción —tal vez equivocada, pero no ilógica— de que personas parecidas a mí, o a los amigos que frecuento, y provistas de una biblioteca no muy distinta, no pueden depararme vastos asombros.

No sé si las influencias que percibo en Ribeiro Couto son de primera mano o de undécima. Una es continua y evidente: la de Walt Whitman. Líneas como éstas (que copio en español para que las erratas voraces no las desgasten):

> *Oh, raza insastifecha de fronteras.*
> *Raza tosca, enérgica, decisiva,*

y como estas otras:

> *En mi sangre, confusamente, se agitan voces.*
> *Tengo el impulso de gritar a la tierra que duerme.*

derivan notoriamente de "Leaves of Grass" —¡1855!— y aun de lo más comunicativo y menos interno del glorioso folleto. Una influencia ocasional es la de Carl Sandburg. La exaltación de san… [*ilegible en el original*] (páginas 39, 40) es un facsímil indolente y casero, pero reconocible, del poema "Chicago", tan frecuentado por las antologías. El verso tercero, por ejemplo, es casi una traducción: lo cual es menos importante que la identidad perfecta de tono, de aparato sintáctico.

Lo anterior no es obligatoriamente un reproche. El verso libre, las enumeraciones entusiasmadas, el patetismo de los nombres geográficos, fueron inventados, o lúcidamente organizados, por Whitman para su versión ferviente de América; no sé por qué motivo no han de servir para una comunicación del Brasil.

Copio, a riesgo de erratas, este fragmento que no deja de parecerme conmovedor, sobre todo por los dos versos finales, que derivan lo patético de un país, del hecho de que ningún varón, todavía, ha nacido en él:

> *Esta humanidade virgem, sem antepassados locaes!*
> *Esta certeza de fundar a vida ambiente,*
> *A alegria de construir a casa inicial!*
> *Chegar um dia com os camaradas,*
> *Derrubar os troncos para os esteios,*
> *Cortar o sapé para a coberta,*
> *Cavar o poço junto da porta*
> *E fazer o primeiro fogo do lar.*
> *Depois, na noita do sertão rude,*
> *Dormir no girau cheiroso*
> *Sonhando com as roças futuras en flor.*
> *Nenhum homem feito, ó Noroeste,*
> *Pudesse dizerte: minha terra natal.*

Copio también esta bondadosa irrisión. (El tema es Río de Janeiro: podría ser, con alguna variación en los nombres y en los temas de vanidad, Buenos Aires.)

No rumor constante da via tumultuaria
As multidoes infatigaveis de funcionarios publicos
Circulam entre os palacios democraticos
E no peito de todos um confuso enthusiasmo de felicidade
Vibra tão forte como a luz.
O Brasil é o maior paiz do mundo.
A bahia do Guanabara é a bahia mais bella do mundo.
O povo brasileiro é o povo mais intelligente do mundo.

[*] *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año I, Nº 21, 30 de diciembre de 1933.
Y en:
Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

ILDEFONSO PEREDA VALDÉS

MÚSICA Y ACERO,

Montevideo, 1934

"Música y acero", ¿hay tal libro? Pienso que sí, pero también que una infinita haraganería lo ha deshecho. El mismo título lo prueba. "Música y acero", escribió el autor, y rechazó el trabajo de permutar esas dos palabras y bautizarlo con sonido menos ingrato: Acero y música.

Hay en el libro numerosas canciones. Pereda olvida que lo son y tolera una sílaba de más que hace imposible el canto, y hasta la silenciosa lectura. Me limitaré, en gracia de la brevedad, a un ejemplo. Es la "canción No. 3" que figura en la página 35.

Para que la noche venga
a robarme mis tesoros,
he de cantar a los ángeles
la canción de mis mayores.
Para que la noche llegue
a la orilla de mi vida,
pasarán muchas mañanas
y morirán muchos días.
Para que el capitán pirata
arrebate mis tesoros,
he dado toda mi vida
a todas las luces claras.

Ocho líneas ha durado el octosílabo, entre asperezas. En la novena, el oído intima con la catástrofe. El orden se restablece después, aunque no del todo, pues una nueva distracción del autor omite la esperada asonancia.

La canción "A un músico ciego" es de las mejores del libro y aun del poeta (no únicamente por el tema, que es tan hermoso). La copio y es así:

Ciego que andas perdido en luces de lejanía,
no se ve el mar en tu mirada,
ni el reflejo del sol, ni la mañana,
que es hermosa de luces y colores.
No pasan los árboles danzando
ni cruzadas de alas son tus iris:
ventanas que a la luz están cerradas.
¡Oh Joaquín, qué profunda es tu mirada,
tu mirada de música,
de acordes de colores,
de tus danzas tan finas y soñadas!

El libro es de una desdeñosa irregularidad: la obra de un poeta secundado por una pereza incesante, por una languidez astronómica.

Es capaz de imprimir un verso nulo:

de tus manos volarán palomas como ángeles

Y uno memorable después:

Estás al lado mío y me dictas la vida.

* *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año I, Nº 26, 3 de febrero de 1934.
Y en:
Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

EDUARDO SCHIAFFINO

LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN ARGENTINA
(1783-1894)

No es exagerado afirmar que las historias de la pintura se pueden dividir en tres clases abominables: a) las cometidas por personas que entienden de escribir y no de pintar; b) las cometidas por personas que entienden de pintar y no de escribir; c) las cometidas por "ambizurdos" que ignoran esas dos actividades con igual perfección. Las del grupo b son casi tan nefastas como las últimas, ya que la ignorancia de los pintores, aunque no alcance la soberbia y la plenitud de la de cualquier escultor, supera fácilmente a la que manejan los literatos —que no es despreciable tampoco. El pintor llamado "pompier" (denigración inadmisible de un término que habla de una profesión terrible y ardiente, muy saludada por Walt Whitman) solía atesorar algún episodio de la mitología greco-romana; el nuevo puede prescindir de esa ardua erudición, innecesaria para su apetecida acumulación de guitarras despedazadas, arlequines inválidos, pipas sin fumador, titulares sueltos de diario, botellones de anís y otros melancólicos atributos.

Los tres peligros verosímiles de que hablé han sido descartados *ab initio* en este libro totalmente admirable de Don Eduardo Schiaffino: distinguido pintor y espontáneo y rico prosista.

Entiendo que la primera de esas actividades le ha procurado más renombre que la segunda: nuestro público ignora con injusticia (y con detrimento y pérdida propia) la obra de Schiaffino, escritor. Básteme recordar aquí su debate con cierto periodista madrileño de esos que están desinfectando perpetuamente el delicado idioma español, siempre contaminado de galicismos, cuando no de americanismos. Schiaffino (invirtiendo el orden habitual de esas controversias) argumentó que España, con sus provincialismos adulados por la Academia, con su galaico-portugués, su catalán, su bable, su caló agitanado, su mallorquín, sus aragonesismos y andalucismos, su dialecto extremeño, su Muñoz Seca, su vascuence y su Arniches, importaba un serio peligro para la pureza del castellano, un peligro que debíamos rechazar…

La pintura y la escultura en Argentina no es de esos libros que haragana y lánguidamente se dejan leer: es de los que conquistan y estimulan la atención del lector. La iconografía de San Martín, los caudillos de nuestras contiendas civiles, la iconografía de Rosas, la dulce y sanguinaria plebe rosina que sesteaba, mateaba y guitarreaba a la sombra creciente de los *castillos* que despicaban un cansancio de leguas en el Hueco de las Cabecitas o en Monserrat, las diversas indumentarias del gaucho (desde aquel andaluz de chiripá que aflige tanto a Rossi, que lo requiere desvestido, charrúa y antiespañol)[,] las glorias y percances de la pintura militar en esta república, el arte de Vidal, de Prilidiano Pueyrredón y de Pellegrini, la Fundación del Ateneo, el pensativo elogio de Eduardo Wilde a la *Fiebre amarilla* de Blanes, la codicia ilusoria y anacrónica de Ricardo Gutiérrez, que pretendía "cien nacionales" por un artículo: he aquí algunos de los temas a que nos invitan las páginas.

De la pintura y escultura argentinas habla Schiaffino, pero su estudio es un testimonio fehaciente de otro arte nacional, que yo sospechaba casi perdido (como el de componer tangos felices): el de la irónica y cortés prosa criolla, prosa de Buenos Aires.

* *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año I, Nº 31, 10 de marzo de 1934.
Y en:
Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

YO, JUDÍO

Como los drusos, como la luna, como la muerte, como la semana que viene, el pasado remoto es de aquellas cosas que puede enriquecer la ignorancia —que se alimentan sobre todo de la ignorancia. Es infinitamente plástico y agradable, mucho más servicial que el porvenir y mucho menos exigente de esfuerzos. Es la estación famosa y predilecta de las mitologías.

¿Quién no jugó a los antepasados alguna vez, a las prehistorias de su carne y su sangre? Yo lo hago muchas veces, y muchas no me disgustó pensarme judío. Se trata de una hipótesis haragana, de una aventura sedentaria y frugal que a nadie perjudica —ni siquiera a la fama de Israel, ya que mi judaísmo era sin palabras, como las canciones de Mendelssohn. *Crisol,* en su número del 30 de enero, ha querido halagar esa retrospectiva esperanza y habla de mi "ascendencia judía, maliciosamente ocultada". (El participio y el adverbio me maravillan.)

Borges Acevedo es mi nombre. Ramos Mejía, en cierta nota del capítulo quinto de *Rosas y su tiempo,* enumera los apellidos porteños de aquella fecha, para demostrar que todos, o casi todos, "procedían de cepa hebreo-portuguesa". Acevedo figura en ese catálogo: único documento de mis pretensiones judías, hasta la confirmación de *Crisol*. Sin embargo, el capitán Honorio Acevedo ha realizado investigaciones precisas que no puedo ignorar. Ellas me indican el primer Acevedo que desembarcó en esta tierra, el catalán don Pedro de Azevedo, maestre de campo, ya poblador del "Pago de los Arroyos" en 1728, padre y antepasado de estancieros de esta provincia, varón de quien informan los *Anales del Rosario de Santa Fe* y los *Documentos para la historia del Virreinato* —abuelo, en fin, casi irreparablemente español.

Doscientos años y no doy con el israelita, doscientos años y el antepasado me elude. Agradezco el estímulo de *Crisol,* pero está enflaqueciendo mi esperanza de entroncar con la Mesa de los Panes y con el Mar de Bronce, con Heine, Gleizer y los diez Sefiroth, con el Eclesiastés y con Chaplin.

Estadísticamente los hebreos eran de lo más reducido. ¿Qué pensaríamos de un hombre del año cuatro mil, que descubriera sanjuaninos por todos lados? Nuestros inquisidores buscan hebreos, nunca fenicios, garamantas, escitas, babilonios, persas, egipcios, hunos, vándalos, ostrogodos, etíopes, dardanios, paflagonios, sármatas, medos, otomanos, bereberes, britanos, libios, cíclopes y lapitas. Las noches de Alejandría, de Babilonia, de Cartago, de Menfis, nunca pudieron engendrar un abuelo; sólo a las tribus del bituminoso Mar Muerto les fue deparado ese don.

* *Megáfono,* Buenos Aires, Nº 12, abril de 1934.[10]
Y en:
Jorge Luis Borges, *Ficcionario,* Una antología de sus textos, Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

DOS ANTIGUOS PROBLEMAS

El mentiroso

En algunas versiones, el héroe de esta primera dificultad (con la que jugaron los griegos) es el abderitano Demócrito, inventor de los átomos indivisibles, negador del espiritismo, falsificador de esmeraldas, disolvedor de piedras, antiguo ablandador del marfil y hombre que se arrancó los ojos en un jardín para no distraerse; en otras, el candiota Epiménides, varón que se dedicó a la longevidad, postergando la muerte hasta el decurso de 289 años. Demócrito de Abdera en el Mar Egeo, Epiménides de Creta en el Mediterráneo: elija mi lector aquel sonido que más le gust[e]. El sofisma (con la persona y la ciudad que quieran) es éste.

Demócrito sostiene que los abderitanos son mentirosos; pero Demócrito es abderitano: luego, Demócrito miente: luego, no es cierto que los abderitanos sean mentirosos: luego, Demócrito no miente: luego, es verdad que los abderitanos son mentirosos: luego, Demócrito miente: luego, no es cierto que los abderitanos sean mentirosos: luego, Demócrito no miente; *et sic de coeteris* hasta la peligrosa longevidad, o hasta la apresurada investidura de un chaleco de fuerza.

Charles Lamb se duele de los jugadores despreocupados que en vez de jugar a los naipes, *juegan a jugar* a ellos; yo prefiero creer que los griegos sólo *jugaron* a la perplejidad y al misterio con la broma anterior. Es imposible que no percibieran la trampa. Ésta reside en la falsa identificación de *mentir* y *ser mentiroso*. *Mentir* es decir lo contrario de la verdad: *ser mentiroso* es tener el hábito de mentir, sin que ello signifique una obligación de mentir todo el tiempo. Un mentiroso puede lamentar la sequía sin estar domiciliado en un maremoto: un mentiroso puede murmurar la frase *yo entro,* sin que ello importe vociferar la orden: *tú sales*.

El cocodrilo

Los interlocutores de la segunda dificultad (con la que también jugaron los griegos) son un cocodrilo, una mujer y un niño. El cocodrilo acaba de apoderarse del niño, la madre exige con acopio de lágrimas su inmediata devolución. El cocodrilo jura restituírselo, siempre que ella adivine acertadamente si él lo devorará o lo restituirá. Si la madre le dice: *No devorarás a mi niño,* el cocodrilo (sin faltar a su juramento) puede afirmarle, y aun probarle, que se equivoca… La madre piensa un rato largo y le dice: *Digo que vas a devorar a mi hijito*. Aquí principia un interminable problema.

Si la madre acertó, el hijo debe serle devuelto; pero si le devuelven al hijo, ella no acertó: pero si no acertó, el cocodrilo puede en buena ley devorarlo: pero si lo devora, ella acertó: pero si la madre acertó, el hijo debe serle devuelto: pero si le devuelven el hijo, ella no acertó: pero… y así infinitamente.

Antes de indagar el misterio, quiero copiar una más reciente versión que sin el menor cambio fundamental, mejora considerablemente la fábula. Es la que conocieron los amigos de Miguel de Cervantes.

El puente

Casi al principio del capítulo 51 de la segunda parte del Don Quijote, puede buscarse esta mejorada versión: “Un caudaloso río dividía dos términos de un mismo señorío (y esté vuesa merced atento, porque el caso es de importancia y algo dificultoso); digo pues, que sobre este río estaba una puente, y al cabo della una horca y una como casa de audiencia, en la cual de ordinario había cuatro jueces que juzgaban la ley que puso el dueño del río, de la puente y del señorío, que era en esta forma: Si alguno pasara por esta puente de una parte a otra, ha de jurar primero adónde y a qué va, y si jurara verdad, déjenlo pasar, y si dijera mentira, muera por ello ahorcado en la horca que allí se muestra sin remisión alguna. Sabida esta ley y la rigurosa condición della, pasaban muchos, y luego en lo que juraban se echaba de ver que decían verdad, y los jueces los dejaban pasar libremente. Sucedió pues, que tomando juramento a un hombre, juró y dijo que para el juramento que hacía, que iba a morir en aquella horca que allí estaba, y no a otra cosa. Repararon los jueces en el juramento y dijeron: Si a este hombre lo dejamos pasar libremente, mintió en su juramento y conforme a la ley debe morir, y si lo ahorcamos, él juró que iba a morir en aquella horca, y habiendo jurado verdad, por la misma ley debe ser libre. Pídese a vuesa merced, señor gobernador, ¿qué harán los jueces del tal hombre, que aun hasta agora están dudosos y suspensos?”.

Mi lector habrá notado que la muerte —ya por cocodrilo, ya por verdugo— interviene en los dos problemas. Todos propendemos a suponer que en el empleo de esa operación absoluta reside la dificultad. Sin embargo, no hay tal: si la pena de la mentira fuera una multa y el viajero genial hubiera afirmado que su destino era abonar esa multa, nos encararía la misma dificultad, con infinitos pagos y con incontenibles reembolsos, según

el movimiento, o vaivén, dialéctico. Hay que tirar por otro rumbo.

El doctor Wolff, en su libro *El certamen con la tortuga* (Berlín 1929) sostiene la nulidad del primer convenio, puesto que la mujer tiene que adivinar una cosa que sólo se resuelve a raíz de la misma contestación… Yo pensaría que la debilidad del segundo reside en el empleo despreocupado de las palabras *juramento* y *mentir,* que ya están insinuando una confusión entre ejecución y propósito. Esas palabras imprudentes parecen indicar que la veracidad del interrogado era lo importante, no sus dotes proféticas. Ello anularía el problema. El extraño viajero declara su propósito de morir: el tribunal comprueba que es sincero en la declaración de esa voluntad; el tribunal, de acuerdo con la ley del señor de aquel río, le impone seguir viaje.

Para evitar esa deplorable consumación, he urdido una tercera fábula: variante acaso inútil de la primera. Carece de dramaticidad, carece de muerte; pero no le veo fin.

El adivinador

En Sumatra, un hombre quiere doctorarse de brujo. El examinador le pide que adivine si será reprobado o si pasará. El hombre dice que será reprobado…

Ya se presiente la infinita continuación.

* *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año I, Nº 40, 12 de mayo de 1934.

Y en:

Obra, Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, Año I, Nº 6, mayo de 1936, con el título “Un infinito problema”, firmado con el seudónimo de Daniel Haslam.

Borges. Colección Letra Abierta 1, Buenos Aires, Editorial El Mangrullo, noviembre de 1976. Sólo se incluyeron: “El mentiroso” y “El puente”.

Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

LA CUARTA DIMENSIÓN

Hacia 1670, el plotiniano inglés Henry More usó la frase *cuarta dimensión,* acaso por primera vez en el mundo. No importa lo que quiso comunicar; lo memorable es el contacto genial de esas dos palabras, antes no combinadas. La fórmula intrigó; los hombres no la dejaron morir. Justificar esa conexión de dos términos acaso incompatibles fue, con el tiempo, una de las obligaciones del geómetra. Kant, hacia 1768, estudió ese problema. Hacia 1853, Gustav Theodor Fechner —el arriesgado medidor de las sensaciones, el fervoroso autor de la *Vida Psíquica de las Plantas,* el risueño autor de la *Anatomía Comparada de los Ángeles,* el amigo de la inmortalidad— preguntó por qué aberración, en materia de dimensiones, la Naturaleza infinita sólo iba a saber contar hasta tres. Helmholtz, el matemático, dedicó una serie de monografías a la cuestión. Riemann partió del quinto postulado de Euclides y dio con ella. Después la repensaron Whitehead y Einstein, Howard Hinton y Uspenski.

Generalmente, los alegatos por una cuarta dimensión derivan de las definiciones preliminares de la geometría euclideana. Ésta procede de manera sintética: empieza por el punto convencional, que se postula sin dimensión de ninguna clase; pasa después a la línea convencional, que se postula como longitud sin anchura; pasa después a la superficie convencional, que se postula como simple extensión, sin profundidad; y arriba así al volumen o cuerpo, que abarca las tres dimensiones. Ese proceso imaginario se vale de la idea de movimiento: las sucesivas posiciones del punto van trazando una línea, las de la línea recta o curva una superficie, las de la superficie un volumen. Conviene repetir que esa operación está a cargo de símbolos y que no se concibe el momento en que los puntos inextensos empiezan a trazar una línea, o las líneas sin anchura una superficie, o las superficies un cuerpo. Hay quien afirma que una sombra es una superficie sin espesor; es casi un juego de palabras, ya que una sombra, por cambiante que sea, no es otra cosa que cierta porción de volumen donde no cae la luz. La superficie, el punto y la línea son lo que declara Karl Pearson (*Gramática de la Ciencia,* página 181 de la traducción de Besteiro): *resultados de procesos mentales que pueden iniciarse, pero cuyos límites nunca pueden ser alcanzados en la percepción; concepciones que no se corresponden con experiencia alguna posible*. En otro lugar las define: *ideales geométricos*.

La menor partícula de Universo tiene tres dimensiones; no una sola ni dos. Dicho sea con otras palabras: En cada punto del espacio tres líneas perpendiculares entre sí pueden convergir. O si no: Las líneas perpendiculares entre sí que pueden convergir en un punto dado forman un número infinito de grupos, pero cada grupo es de tres. De tres precisamente, no de más ni menos de tres.

Los propulsores de otra dimensión quieren desconocer la anterior. Arguyen de este modo: *Si la traslación del punto engendra una línea, y la de la línea una superficie, y la de la superficie un volumen, la del volumen engendrará una cuarta figura, de cuatro dimensiones*. La premisa es falsa: el punto es incapaz de producir líneas, la línea de producir superficies, la superficie de producir volúmenes. Euclides ha invertido arbitrariamente un proceso analítico: el de descomponer el espacio de la intuición —que nunca deja de abarcar las tres dimensiones— en superficies, líneas y puntos. Lo verdadero es el volumen, no el volumen más una dimensión, o menos una o dos.

El debate prosigue. Los innovadores pueden argüir que el espacio común, lejos de ser una intuición *a priori* como resuelve Kant, es obra de una lenta coordinación de elementos táctiles y visuales. La superficie, el punto y la línea son ideales geométricos, pero asimismo lo es el volumen y asimismo lo puede ser el hipervolumen, de cuatro dimensiones. No habrá en el Universo material un solo triángulo absolutamente equilátero, pero lo podemos intuir; no habrá un solo hipercono, pero alguna vez lo intuiremos. Esa promesa nos da el libro de Hinton, *Una Nueva Era del Pensamiento,* que consta de una serie de ejercicios con cubos de diversos colores, para educar la imaginación. Lo he comprado, lo he comenzado a leer, lo he prestado; me acuerdo apenas de los cubos con sus vastos nombres de estrellas y de su arquitectura vertiginosa. No importa: en Brixton, en Quebec, en Rangoon, acaso en Lomas de Zamora, habrá señores jubilados que lo estudiaron y que pasean con el rico misterio bajo la decente galera.

He tratado hasta aquí de la geometría euclidiana. El método analítico, o algebraico, permite el desarrollo de geometrías de un número cualquiera de dimensiones. Whitehead —en la *Enciclopedia Británica*— hace notar que la posibilidad de esas geometrías nada tiene que ver con la existencia física, real, de un espacio, o hiperespacio, correspondiente.

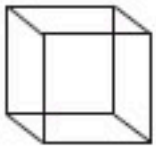
Queda un hecho innegable. Rehusar la cuarta dimensión es limitar el mundo; afirmarla es enriquecerlo. Mediante la tercera dimensión, la dimensión de altura, un punto encarcelado en un círculo puede huir sin tocar la circunferencia; mediante la cuarta dimensión, la no imaginable, un hombre encarcelado en un calabozo podría salir, sin atravesar el techo, el piso o los muros. Hay otras diversiones. En 1897, H. G. Wells publicó aquel famoso *Caso Plattner,* que narra la aventura de un serio profesor de alemán que fue arrebatado a un mundo de espantos y volvió zurdo y con el corazón del lado derecho. Lo habían invertido íntegramente igual que en un espejo.[11]

El arquitecto norteamericano Claude Bragdon ha publicado un *ABC de la Cuarta Dimensión,* en 15 lecciones. Traduzco, abajo, la primera.

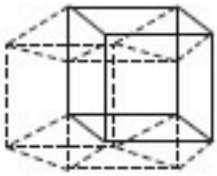
ABC de la 4ª Dimensión

LA LÍNEA: FIGURA DE UNA DIMENSIÓN PRODUCIDA POR LA TRASLACIÓN DE UN PUNTO. CONTIENE UN NÚMERO INFINITO DE PUNTOS Y LA LIMITAN 2.

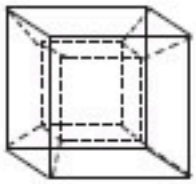
EL CUADRADO: FIGURA DE DOS DIMENSIONES, PRODUCIDA POR LA TRASLACIÓN DE UNA LÍNEA EN UNA DIRECCIÓN PERPENDICULAR A LA MISMA, A UNA DISTANCIA IGUAL A SU LONGITUD. CONTIENE UN NÚMERO INFINITO DE LÍNEAS Y LO LIMITAN 4 LÍNEAS Y 4 PUNTOS.



EL CUBO: FIGURA DE TRES DIMENSIONES, PRODUCIDA POR LA TRASLACIÓN DE UN CUADRADO EN UNA DIRECCIÓN PERPENDICULAR A SU PROPIO PLANO, A UNA DISTANCIA IGUAL A SU LADO. CONTIENE UN NÚMERO INFINITO DE CUADRADOS Y LO LIMITAN 6 SUPERFICIES, 12 ARISTAS Y 8 PUNTOS.



EL TETRAHIPERCUBO: FIGURA DE CUATRO DIMENSIONES, PRODUCIDA POR LA TRASLACIÓN DE UN CUBO EN LA DIRECCIÓN (PARA NOSOTROS NO IMAGINABLE) DE UNA CUARTA DIMENSIÓN. ESE MOVIMIENTO SE EXTIENDE A UNA DISTANCIA IGUAL A UNA ARISTA DEL CUBO Y SU DIRECCIÓN ES PERPENDICULAR A LAS OTRAS



TRES DIMENSIONES COMO CADA UNA DE ESAS TRES ES PERPENDICULAR A LAS OTRAS DOS. EL TETRAHIPERCUBO CONTIENE UN NÚMERO INFINITO DE CUBOS Y LO LIMITAN 8 CUBOS, 24 CUADRADOS, 32 ARISTAS Y 16 PUNTOS.

Claude Bragdon

[*] *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año I, Nº 51, 28 de julio de 1934.
Y en:
Obra, Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, Año I, Nº 5, abril de 1936, con el título "Nota sobre la 4ª dimensión", firmado con el

seudónimo de Daniel Haslam.

Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

DON SEGUNDO SOMBRA EN INGLÉS

He revisado, con Adelina del Carril, las pruebas de la próxima versión inglesa de *Don Segundo*. Esa versión, me aclaran, ha sido trabajada por Waldo Frank sobre un apresurado borrador de Federico de Onís, atento únicamente a dar la equivalencia inglesa, o americana, de las palabras criollas. Onís parece haber desempeñado harto bien ese trabajo ingrato: apenas si en las trescientas páginas revisadas recuerdo un cuchillero traducido por matarife y no por peleador de cuchillo, dos o tres montes decididamente orográficos en vez de forestales, unos naciones que no son italianos, una platita que consta del metal de ese nombre —cosa no muy común en Carmen de Areco— y algún toruno que tiene poco de singular. Además —riesgos de la proximidad mejicana— suele traducir hacienda por finca… La enumeración parece fatal y sin embargo es nula, si consideramos el contrapeso enorme de aciertos. Galeradas ha habido, que no han necesitado una sola nota.

Es conocida la bondad de la versión francesa; esta de Waldo Frank es muy superior. Ello se debe a que el idioma inglés es idioma imperial, vale decir, idioma que corresponde a casi todos los destinos humanos, a las maneras más diversas de ser un hombre. Hay una zona del inglés que puede superponerse con precisión al cansado español de los troperos de nuestro Ricardo Güiraldes. Hablo del inglés ecuestre de Montana, de Arizona o de Texas: madres de incomparable[s] riders of horses —como dijo Whitman, del gaucho. El patois de la versión francesa tiene algo de irreparablemente agrícola o chacarero: connota bueyes laboriosos y blusas, no altos jinetes y ríos colorados de toros. El traductor americano, inversamente, ha podido recurrir a un inglés que es bien de a caballo.

Hay más. Es dable observar en las páginas de Güiraldes, ante todo al principio de la novela, algunas pocas vanidades de estilo, propias de la hora "ultraísta" en que la escribió. La versión de Waldo Frank las ha eliminado. ¿Esto querrá decir que el gusto personal del traductor es más puro que el de Güiraldes? No sé; prefiero sospechar que es harto más fácil renunciar a vanidades ajenas que a vanidades propias…

Continuamente, recorriendo la versión inglesa de *Don Segundo,* he percibido la gravitación y el acento de otro libro esencial de nuestra América: el *Huckleberry Finn* de Mark Twain. También es libro de una andanza y de una amistad; pero de una amistad en que la baquía está a cargo del chico, y la veneración y la torpeza a cargo del hombre, y de una andanza por el agua incesante del mayor río de la tierra. (Lo primero fue imitado por Rudyard Kipling en su novela *Kim*: otro gran libro consanguíneo de nuestro *Don Segundo Sombra*.)

Mark Twain, Kipling, Güiraldes: otra vez perseguiré las afinidades, los vínculos secretos y manifiestos, de esos tres altos nombres. Básteme ahora felicitar a los americanos que conocerán nuestro libro, a los argentinos que tenemos tal libro que dar a conocer.

* *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año II, Nº 53, 11 de agosto de 1934.
Y en:
Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

ARTURO CAPDEVILA

TIERRA MÍA,

1934, Madrid

Antes de acometer el elogio de este excelente libro, conviene dirimir una confusión. Se trata de un reproche turbio, inarticulado, fundamental, que los más jóvenes le hacen a Capdevila. Un reproche de muy ardua refutación, porque no está en palabras, sino en desganos. Más de treinta volúmenes tiene publicados ya Capdevila, y no hay semestre que no aporte sus novedades. Nadie coteja las páginas antiguas con las modernas: todos prefieren resolver que las de ahora (por ser muchas) son malas, y que D. Arturo es un escritor que se ha "standardizado" —como si la palabra standard fuera un oprobio, en vez de una medida de perfección. (Lo delicioso es que los enemigos acérrimos de todo criterio cuantitativo recurren siempre a él, al ponderar con toda grosería la brevedad material de tal o cual obra.) Olvidan que la facilidad no es obligatoriamente culpable, olvidan que hay un momento en que la expresión deja de constituir un problema. El escritor, llegado ese momento, se sabe vinculado a determinado vocabulario, a determinada voz, a determinadas formas sintácticas, y en ellos vierte lo que quiere decir…

Hay otra acusación, mejor dicho, hay otra manera de la acusación anterior. Deliberadamente o no, el escritor de fama es asimilado al "orden de cosas", al siempre deplorable "orden de cosas" que es urgente abolir. La opinión lo hace solidario de la fealdad de los edificios públicos, de la tristeza de los domingos y de las estatuas, del tedio de los días. De esa brutal asimilación no se salvan ni los más disconformes, ya que su rebelión es considerada como parte de ese "orden". Digamos toda la verdad: el hijo no se quiere reconocer en el padre, el hijo no tolera que su padre tenga razón.

Denunciadas ya esas dificultades, paso al libro de Capdevila. Es de gratísima lectura. El numeroso estilo del autor —consanguíneo, a veces, del manejado por D. Alfonso Reyes— se va adecuando de manera admirable a las delicadezas del tema, que es la fina y ardiente descripción de nuestras catorce provincias.

De esa clara geografía sentimental yo sé que hay páginas que no olvidaré: la primer mañana del muchacho cordobés en Buenos Aires, la casi amistosa evocación de Juan Crisóstomo Lafinur, las plazas de Córdoba, el indio aquel de una mañana en Jujuy, que no se sabe "si es un hombre o un vaso de dulzura".

* *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, Año II, Nº 54, 18 de agosto de 1934.
Y en:
Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995.

ELVIRA DE ALVEAR

REPOSO

[PRÓLOGO]

Considero que la función del prólogo es entablar la discusión que debe suscitar todo libro, y evitar al lector las dificultades que una escritura nueva supone. Éstas, claro está, son tanto mayores cuanto mayor es la novedad. En el libro común, el prefacio no tiene razón de ser, es un mero despacho de cortesías; en el excepcional, puede ser de alguna virtud. Entiendo que este que propone Elvira de Alvear es de los segundos: por eso no me disculpo de prologarlo.

Tres consideraciones generales quiero dejar escritas aquí.

La primera se refiere a lo circunstancial, a lo prolijo y circunstancial, de sus versos. En lugar de los sentimientos abstractos —meditación ascética de la muerte, dicha de amor correspondido, pena de amor sin contestación, congoja diurna del poniente, semanal del domingo, anual de los mojados otoños— en que se suele demorar la poesía, éstos persiguen las vivas digresiones de la emoción, no desligada de los pormenores y alarmas del mundo externo. Esas intromisiones del paisaje y de los recuerdos empiezan por chocar, pero concuerdan bien con la realidad y si nos resolvemos a cotejar esos populosos poemas, no con poemas destilados de otros poemas, sino con nuestro abarrotado vivir, confesaremos que del todo se justifican. Algunas dichas y desdichas fundamentales componen el destino de cada hombre, pero esas vastas direcciones del alma no ignoran la diversa coloración del espacio y del tiempo. Ningún destino se resuelve sin resto en el apetito carnal, en el anhelo de obtener puestos públicos y en la perplejidad de la muerte, sino también (digamos) en el andén número catorce de Constitución, en el manejo de la *Enciclopedia Británica,* en el uso y abuso del café solo, en el amor de altas mujeres de traje negro, en el inagotable olor peculiar de la pasta española, en tal o cual aplicación de la música de los *Saint Louis Blues,* en la variada infamia de un cáncer, en el recuerdo de una rosa amarilla después de una tormenta. Alguna vez yo premedité una poesía que eliminara todos los pormenores circunstanciales; Elvira de Alvear acaba de lograr lo contrario, y ello confiere a sus poemas una incomparable autenticidad.

Otra característica es la extensión de determinadas composiciones. Desde un renglón perdido en sus infatigables *Obras completas,* el infinito predicador Baltasar Gracián sigue infiriéndonos aquella numérica vaguedad de "lo bueno si breve, dos veces bueno". A ese dictamen suelen agregar los atolondrados aquel otro de Poe, que niega la posibilidad de poemas largos. De acuerdo, pero dilucidemos que *largos* quiere sólo designar aquellos poemas que no se dejan leer de una vez (ejemplo, la epopeya de Milton) y que el mismo Poe reclama una determinada duración para que el hecho estético se produzca. Mi propósito es recobrar este desdeñado principio: la extensión puede ser intensidad, no lo contrario como deja entender la etimología. Hay quien propende a la brevedad, a cifrar muchas intenciones en una estrofa o tal vez en un verso; hay quien busca una lenta saturación, una ardiente y sabia monotonía de renglones unánimes. De éstos es Elvira de Alvear. De ello podemos inducir (claro que sin desmedro de su ejecución poética de hoy) que su definitivo porvenir está en la novela: adivinación que parece corroborada por el modo circunstancial de muchas poesías. Por lo demás, tampoco faltan memorables versos en este libro (*cielo espeso, el de la patria, encima* es un eficacísimo ejemplo) pero la plenitud de cada composición importa mucho más que sus partes. Ello es extraordinario en este tiempo en que todo escritor tiene líneas buenas aisladas y casi ninguno tiene otra cosa.

Una tercera observación quiero aventurar; el tema será la oscuridad de ciertos pasajes. Me consta que esa oscuridad no sobrevive a la relectura, pero eso no me impide dar este consejo al lector: *Separar (al principio) el goce estético de la comprensión intelectual*. El escándalo de esa prevención es sólo aparente. Su fin es legitimar una acción que todos practicamos. El verso funciona por el delicado ajuste verbal, por las "simpatías y diferencias" de sus palabras, no por la firmeza de las ideas en que lo resuelve después el conocimiento. Busco un ejemplo clásico, un ejemplo que el más insobornable de mis lectores no querrá invalidar. Doy con el insigne soneto de Quevedo al duque de Osuna, *horrendo en galeras y naves e infantería armada*. Es fácil comprobar que en tal soneto la espléndida eficacia del dístico

> *Su Tumba son de Flandes las Campañas*
> *I su Epitaphio la sangrienta Luna*

es anterior a toda interpretación y no depende de ella. Digo lo mismo de la subsiguiente expresión: *el llanto militar,* cuyo "sentido" no es discutible, pero sí baladí: *el llanto de los militares*. En cuanto a la *sangrienta Luna,* mejor es ignorar que se trata del símbolo de los turcos, eclipsado por no sé qué piraterías de don Pedro Téllez Girón. En general, sospecho que la posible justificación lógica de esos versos (y de todos los versos) no es otra cosa que un soborno a la inteligencia. El agrado —el suficiente, máximo agrado— está en el equilibrio difícil,

en el heterogéneo contacto de las palabras.[12] Yo me atrevo a pensar que todos los artificios de la retórica son reducibles a la oposición, al contraste, y que son tanto más afortunados cuanto menos burda es la oposición. Yo haría caber en el oxímoron parcial todos los esplendores de la palabra, antiguos y futuros… Así, en este verso que destaco al azar

en la angustia de esperar una cifra

hay el contraste de la connotación emotiva de las palabras *angustia* y *esperar* y la connotación abstracta de *cifra*.

Felices los poetas, y misteriosos. El honor del prosista reside en la adecuación exquisita del propósito y de la obra, en la justicia y la necesidad de las cláusulas; el del poeta, en que la obra sea inconmensurable con la intención y la rebase de algún modo, infinitamente. Amanuense de los rumores de un dios, cuyas distracciones debe suplir, el poeta ensaya la construcción de un orden posible. Sus intenciones nada importan, o sólo importan cuando la obra está malograda. Por consiguiente, nada escribiré de los propósitos especiales que fueron impulsión de Elvira de Alvear. Aquí están sus versos: autónomos.

27 de octubre de 1934

* Elvira de Alvear, *Reposo,* Buenos Aires, M. Gleizer, 1934.

ARTURO JAURETCHE

EL PASO DE LOS LIBRES

PRÓLOGO

La *patriada* (que no se debe confundir con el *cuartelazo,* prudente operación comercial de éxito seguro) es uno de los pocos rasgos decentes de la odiosa historia de América. Si fracasa, le dicen *chirinada* —y casi nunca deja de fracasar. En el benigno ayer, el estanciero le prestaba sus peones (y alguna vez su vida o la de sus hijos) con esperanza razonable de triunfo, o si no de olvido y postergación; ahora el ferrocarril, los aeroplanos, el chismoso telégrafo[13] y la ametralladora versátil, aseguran el pronto desempeño de la expedición punitiva y la vindicación del Orden. En la *patriada* actual, cabe decir que está descontado el fracaso: un fracaso amargado por la irrisión. Sus hombres corren el albur de la muerte, de una muerte que será decretada insignificante. La muerte, siéndolo todo, es nada: también los amenazan el destierro, la escasez, la caricatura y el régimen carcelario. Afrontarlos, demanda un coraje particular. El fracaso previsto y verosímil borra los contactos de la *patriada* con las operaciones militares de orden común, sólo atentas a la victoria, y la aproxima al duelo, que excluye enteramente las ideas de ganar o perder —sin que ello importe tolerar la menor negligencia, o escatimar coraje—. Ya lo dice Jauretche, en una de sus estrofas más firmes:

> *En cambio murió Ramón*
> *jugando a risa la herida*:
> *siendo grande la ocasión*
> *lo de menos es la vida*.

Recordemos que ese Ramón Hernández murió de veras y que el poeta que labró más tarde la estrofa compartió con el hombre que murió esa madrugada y esa batalla. El hecho, en sí, es patético. Yo pienso en los corteses cantores de Islandia y de Noruega, diestros en artes de piratería también; yo pienso en el capitán Hilario Ascasubi “cantando y combatiendo los tiranos del Río de la Plata”.

No en vano he mencionado ese nombre. *El Paso de los Libres* está en la tradición de Ascasubi —y del también conspirador José Hernández. La adecuación de la manera de esos poetas al episodio actual es tan feliz que no delata el menor esfuerzo. La tradición, que para muchos es una traba, ha sido un instrumento venturoso para Jauretche. Le ha permitido realizar obra viva, obra que el tiempo cuidará de no preterir, obra que merecerá —yo lo creo— la amistad de las guitarras y de los hombres.

Salto Oriental, noviembre 22 de 1934

[*] Arturo Jauretche, *El Paso de los Libres,* Buenos Aires, Editorial “La Boina Blanca”.
Y en:
Arturo Jauretche, *El Paso de los Libres,* Buenos Aires, Ediciones Coyoacán, 1960.
Arturo Jauretche, *El Paso de los Libres,* Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1992.

LAS PESADILLAS Y FRANZ KAFKA

Aventuro esta paradoja: componer sueños es una disciplina literaria de reciente inauguración. Es verdad que de Luciano de Samosata a Quevedo (o si se quiere, de Isaías al Dante) muchos escritores han simulado la relación de un sueño, pero sus diversas ficciones no guardan el menor parecido con lo que nuestra mente suele expedir en las madrugadas confusas. A menos de pensar que la vida onírica de Quevedo fue tan superior a la nuestra como su vigilia genial, todo nos deja suponer que sus "sueños" eran ejercicios de sátira que no pedían otra cosa a su nombre que la oportunidad de congregar personas incoherentes o la de cortar el relato en cuanto la invención propendía a languidecer. No son visuales, y muy contadas veces son mágicos; son más bien oratorios, moralistas, chascarrilleros. Advertir que alguien los soñó, no puede ser sino un artificio retórico. En cuanto a los "soñadores" proféticos —Isaías, Ezequiel, san Juan el Teólogo, Dante, John Bunyan —, su estilo continuado y autoritario en nada se parece al de nuestros sueños. Eliot ("Selected Essays", página 229) insinúa que la calidad de los sueños contemporáneos es inferior, porque les atribuimos un origen visceral o sexual, y que si los creyéramos divinos, observarían el decoro y el orden que ahora, indiscutiblemente, les falta; la conjetura es más inteligente que verosímil.

Sea lo que fuere —y descontando determinadas visiones de Swedenborg y Blake, que deben ser auténticas —, el primer sueño literario con ambiente de sueño es quizá el famoso de Wordsworth, en su poema discursivo "The Prelude", ejecutado en el verano de 1805. Resumo aquí el resumen que da De Quincey. El soñador, el presoñador, está leyendo el "Don Quijote" en la playa, y bajo la opresión del sol cenital, se queda dormido, fija la vista en las arenas. Esos pormenores no son inútiles: preparan y justifican el sueño. Éste, por deformación natural, hace de la playa un Sahara, y del ecuestre y benévolo Don Quijote un árabe de lanza, que viene desde lejos en dromedario. Se acerca el árabe y Wordsworth nota en sus facciones la agitación del miedo. En la mano tiene dos libros: uno, los "Elementos de Geometría", de Euclides; otro, que es un libro y no lo es, porque también semeja un caracol, y es ambas y ninguna de las dos cosas. El árabe le advierte que se lo ponga al oído; Wordsworth obedece, y oye una voz en un lenguaje extraño pero indudable que profetiza la aniquilación inmediata del mundo por obra de un diluvio. Gravemente, el árabe corrobora que así es y que su divina misión es la de enterrar esos libros: el primero, "que mantiene amistad con las estrellas, no molestado por el espacio y el tiempo", y el otro, "que es un dios, muchos dioses". Se trata, en suma, de rescatar de la ruina general de la humanidad la poesía y las matemáticas. El horror cunde por el rostro del árabe; Wordsworth mira a su espalda y divisa una gran luz en el horizonte. El árabe pronuncia que son las aguas que ya están ahogando el planeta. Dicho esto, huye, y el poeta se despierta aterrorizado, a la serena vista del mar.

Es imposible no admirar muchos rasgos del ensueño anterior —la lanza que une las imágenes del manchego y del árabe, la ambivalencia de caracol y de libro, la compañía de ese objeto mágico y de un libro escolar, la profecía que está a cargo de aquél y no del jinete, el agua dilatada en diluvio, la inundación que se manifiesta al principio en el pavor de un rostro y al fin como una luz en el horizonte—; pero esa misma continuidad de la fábula parece rebasar infinitamente los atolondrados recursos de un soñador. Los sueños (dice Spiller) son el plano más bajo del pensamiento. De ahí lo inverosímil de esa arquitectura exquisita; de ahí también la dificultad de crear sueños, vale decir, episodios encantadores, pero que puedan sin violencia atribuirse a un estado caótico. "Alice in Wonderland", de Lewis Carroll —1865—, adolece también de esa falta. En cambio, el "Rêve parisien", de Baudelaire —aquel de un infinito país atónico, de metal, de mármol y de agua, negro y pulido—, parece menos imposible, en razón de su misma simplicidad.

Tampoco los sueños de Kafka son continuados; cada uno de ellos apareja una sola intuición. Tienen clima y traiciones de pesadilla. Antes de resumir alguno, quiero señalar el desdén que suelen profesar los psicólogos por ese tigre y ángel negro de nuestro sueño: la pesadilla. Para casi todos, no es otra cosa que "un accidente aislado, el episodio de una indigestión o el síntoma de una afección distante de los centros nerviosos" (Paul Groussac, "El viaje intelectual", página 257). Suelen abundar de tal modo en su posible origen visceral o respiratorio, que no reparan en su peculiar ambiente de horror, diverso no ya de los otros sueños, sino —cualitativamente— de los instantes atroces de la "realidad". De cuanto he leído sobre ese tema, sólo han quedado en mi recuerdo las observaciones de Coleridge, en las notas para su conferencia de marzo de 1818. Éste declara que las imágenes de la pesadilla no son la causa del horror experimentado, sino sus meros exponentes y efectos. Verbigracia, padecemos un malestar y lo justificamos mediante la representación de una esfinge que se ha acostado a meditar sobre nuestro abdomen. El malestar genera la esfinge, no la esfinge el horror. No rebato la distinción de Coleridge y aun estoy listo a sospechar una acción recíproca de esas fuerzas —las imágenes invocadas por la opresión, la opresión definida por las imágenes—, pero ella no basta a dilucidar el peculiar horror de la pesadilla. ¿No la podremos atribuir a la misma bastardía del sueño, al temor de la mente semidespierta que sabe que trafica con fantasmas y no con realidades? Lo atroz de las figuras de la pesadilla, ¿no está en su falsedad? Su horror incomparable, ¿no es el horror de sabernos bajo el poder de un proceso alucinatorio? Ese clima es precisamente el de los relatos de Kafka.

La N. R. F. ha publicado en 1933 una versión de su novela “El proceso”, libro que me atrevo a juzgar menos extraordinario que los cuentos recopilados bajo el nombre general “Ein Landarzt” (“Un médico de campaña”), no traducido aún. Todos son breves: alguno no rebasa las cinco páginas. Dos propósitos tengo al insistir sobre esa brevedad: uno, el de animar la curiosidad del lector, asegurándole unos gastos frugales de atención y de tiempo; otro, el de evidenciar que cada relato puede limitarse a una idea, apenas “aprovechada” por el narrador. Es notorio que el proyecto de un libro suele aventajar a su ejecución; Kafka, en cada uno de los cuentos del “Landarzt”, ha escrito ese proyecto, sin mayor adición de pormenores circunstanciales o psicológicos. Resumo uno de aquellos resúmenes, en la seguridad de que algo se pierde, pero no todo. El nombre es “Eine kaiserliche Botschaft”, (“Un mensaje imperial”). Está escrito en segunda persona. El héroe, el nada heroico y resueltamente pasivo héroe de la fábula, se identifica de ese modo con el lector, como en los versos vocativos de Whitman. El argumento es éste. El emperador —cualquier emperador— está agonizando. Para que todos puedan asistir a su muerte, las paredes interiores del palacio han sido derribadas. El emperador aguarda el final en su lecho de muerte y lo cerca una muchedumbre casi infinita. Antes de fallecer, el emperador hace un signo y un servidor tiene que inclinarse sobre él para recoger sus últimas órdenes. El emperador murmura un mensaje urgente para el más ignorado de sus súbditos, que habita el extremo opuesto de la ciudad. Inmediatamente el servidor se pone en camino. Es infatigable y altísimo y tiene sobre el pecho una estrella, símbolo de su misión imperial. Todos se apartan frente al hombre y la estrella. Pero la turba es tan numerosa que el mensajero nunca llegará al jardín del palacio. Aunque llegara, jamás acabaría de atravesar el infinito ejército respetuoso que está de guarnición. Aunque lo atravesara, jamás podría atravesar la ciudad en que vives, llena también de una muchedumbre infinita. El mensajero nunca llegará y es inútil que lo esperes en la ventana. Ahora mismo avanza con rapidez entre los hombres que se apartan ante la estrella, pero tú vivirás y morirás sin haber recibido el mensaje.

Algún perverso lector interrogará: ¿Se trata de un símbolo? Yo, apasionadamente, juzgo que no. Nada en el mundo es incapaz de una interpretación simbólica; ni siquiera los sueños (cf. el almanaque de los mismos y la tesis de Freud), ni aun aquellas rocas imitativas que procuran distraer al espectador con el perfil de Napoleón o de Lincoln. Es harto fácil denigrar los cuentos de Kafka a juegos alegóricos. De acuerdo; pero la facilidad de esa reducción no debe hacernos olvidar que la gloria de Kafka se disminuye hasta lo invisible si la adoptamos. Franz Kafka, simbolista o alegorista, es un buen miembro de una serie tan antigua como las letras; Franz Kafka, padre de sueños desinteresados, de pesadillas sin otra razón que la de su encanto, logra una mejor soledad. No sabemos —y quizá no sabremos nunca— los propósitos esenciales que alimentó. Aprovechemos ese favor de nuestra ignorancia, ese don de su muerte, y leámoslo con desinterés, con puro goce trágico. Ganaremos nosotros y ganará su gloria también.

[*] Diario *La Prensa,* Buenos Aires, 2 de junio de 1935.

Gloria Alcorta

LA PRISON DE L'ENFANT

Préface[14]

Le défaut le plus constant des lettres françaises ou, si l'on veut, le caractère de cette littérature auquel un étranger peut le plus facilement se méprendre, est l'anxiété chronologique et historique de ses écrivains. Trop modestes pour se considérer autre chose que des moments possibles ou nécessaires d'une évolution, trop lucides pour ne pas savoir exactement ce qu'ils entreprennent, ils ne se voient jamais *sub specie aeternitatis,* toujours *sub specie temporis vel historiæ*. Ils tâchent soit de continuer une tradition, soit de la contredire sciemment. La France propose ainsi l'étrange et méthodique spectacle d'une littérature faite en vue de ses historiens. Chacun peut vérifier que la date d'une oeuvre fançaise se laisse facilement deviner à la seule lecture, ce qui n'est pas le cas pour un livre anglais, fort souvent habité de prophéties et d'anachronismes. (Je parle de la seule littérature occidentale qui peut, sans une disproportion trop flagrante, se juxtaposer à la française.) Quant au recueil présent, il est bien plus contemporain par les incohérences vou-lues et par la part qu'on y fait au rêve que par ses motifs ordinaires —grands parcs oisifs, marbres regardés, eaux rectangulaires des bassins— qui dérivent d'Henri de Régnier. Je ne proscris pas ces motifs; pour ce qui est de l'atmosphère magique ou onirique de tout le volume, notre incrédulité s'y plaît, mais il est fort probable que le livre commence à mourir de ce côté-là. Autrement importante que les symboles élus et que l'atmosphère générale, est la syntaxe de ces poèmes, l'organisation admirable.

Faute de pouvoir citer le volume entier, je détache des exemples:

> *Je l'attends depuis mon enfance,*
> *depuis quatre longs jours et quatre longues nuits*.

Pour cette faculté assez mystérieuse qu'on appelle la raison, "depuis mon enfance" peut signifier une durée plus vaste que "depuis quatre longs jours et quatre longues nuits"; pour l'imagination, le contraire est vrai, car la première attente n'est pas concevable, et bien moins concrète. Transposer l'ordre de ces vers, c'est les anéantir.

> *J'ai senti quelque part*
> *une guirlande nue de femmes qui dansaient*.

C'est une statue qui parle, une Vénus ou Diane accablée par le lourd soleil. J'y admire trois choses: cette nudité que l'on attribue pas aux femmes mais à la guirlande totale de figures; ce passé indéfini et cet imparfait; ce volontairement nébuleux "quelque part" qui désigne d'une manière si lointaine le piédestal tout proche et nous démontre la prison de cette Aphrodite.

> *Fleurs moites sur les robes, les robes dures des*
> *statues sans têtes, sans bras qui menacent*.

Deux opérations, deux "effets", sont à rémarquer dans ce vers: d'abord, la surprise de voir ces fleurs moites posées sur des robes sourdes en marbre précis; ensuite, le regret qu'on semble porter à l'absence de bras menaçants.

> *Et nous avons marché des jours et des*
> *semaines à travers les couloirs sans but*.

Circonstance de cauchemar et de labyrinthe: ce n'est pas la marche qui est sans but, ce sont les couloirs mêmes.

Une dernière citation, dont je n'essayerai pas d'analyser les valeurs très complexes: les contactes de mots, les adverbes, la prosodie fervente et infaillible:

> *Il s'allie aux formes insatiables des nuages,*
> *Il vole incessamment épris de son désir, son désir d'être Dieu*.
> *Il vole, et lentement ignorant du mortel,*
> *Vierge, follement vierge, s'envole*.

On convient que cet Univers a débuté par les rudiments de l'astronomie et par le chaos —ce qui est un

début moins précis que par des sensations, des idées ou des sentiments. A une époque, et dans

Buenos Aires, le 12 juillet 1935

* Gloria Alcorta, *La Prison de L'Enfant,* Préface de G. L. Borges, Lithographies de Héctor Basaldúa, Buenos Aires, 1935.
Y en:
La Revue Argentine, Paris, 2º Année, Nº 15, Avril-Mai, 1936.

LA GÉNESIS DE “EL CUERVO” DE POE

En su entrega de abril de 1846 —el primer año de la guerra con México, el año de la travesía del Misisipí por las carretas del heresiarca polígamo Brigham Young—, el “Graham’s Magazine” de Filadelfia publicó un artículo a dos columnas de su corresponsal Mr. Poe, titulado “The philosophy of composition”. Edgar Allan Poe, en ese artículo procuraba explicar la morfología de su ya glorioso poema “The raven”. Diversos traductores —desde el venezolano Pérez Bonalde a Carlos Obligado— han vinculado ese poema a la literatura española. Cabe, pues, descontar su conocimiento y proceder a las glaciales revelaciones de su creador.

Éste comienza por alegar los motivos fonéticos que le indicaron el estribillo melancólico *nevermore* (nunca más). Dice luego su necesidad de justificar de un modo verosímil el uso periódico de esa palabra. ¿Cómo reconciliar esa monotonía, ese “regreso eterno”, con el ejercicio de la razón? Un ser irracional, capaz de articular el precioso adverbio, era la solución evidente. Un papagayo fue el primer candidato, pero inmediatamente un cuervo lo suplantó, más decoroso y lóbrego. Su plumaje aconsejó después la instalación de un busto de mármol, por el contraste de esa candidez y aquella negrura. Ese busto era de Minerva, de Palas: por la eufonía griega del nombre y para condecir con los libros y con el ánimo estudioso del narrador. Así de todo lo demás… No traslado la fina reconstrucción ensayada por Poe; me basta recordar unos eslabones.

Inútil agregar que ese largo proceso retrospectivo ha merecido la incredulidad de los críticos, cuando no su burla o su escándalo. ¡Del interlocutor de las musas, del poeta amanuense de un dios oscuro, pasar al mero devanador de razones! La lucidez en el lugar de la inspiración, la inteligencia comprensible y no el genio, ¡qué desencanto para los contemporáneos de Hugo y aun para los de Breton y Dalí! No faltó quien rehusara tomar en serio las declaraciones de Poe: ellas no pasaban, se dijo, de una maniobra para utilizar la notoriedad del poema anterior, una de esas ladinas segundas partes “que nunca fueron buenas”. La conjetura es verosímil, pero cuidémonos de no confundir “lucrativo” y “malo”, “oportuno y digno de vituperio”… Otro censor, más inteligente y letal, pudo haber denunciado en aquellas hojas una vindicación romántica de los procedimientos ordinarios del clasicismo, un anatema de lo más inspirado contra la inspiración. (Es la tarea vitalicia de Valéry.) Otros, harto crédulos, temieron que el misterio central de la creación poética hubiera sido profanado por Poe, y recusaron el artículo entero. Se adivinará que no comparto esas opiniones. De hacerlo no ensayaría este comentario, que importaría el descaro de suponer que el mero hecho de anunciar mi adhesión iba a acreditarlas. Yo —ingenuamente acaso— creo en las explicaciones de Poe. Descontada alguna posible ráfaga de charlatanería, pienso que el proceso mental aducido por él ha de corresponder, más o menos, al proceso verdadero de la creación. Yo estoy seguro de que así procede la inteligencia: por arrepentimientos, por obstáculos, por eliminaciones. La complejidad de las operaciones descritas no me incomoda; sospecho que la efectiva elaboración tiene que haber sido aún más compleja, y mucho más caótica y vacilante. En mi entender, Poe se redujo a suministrar un esquema lógico, ideal, de los muchos y perplejos caminos de la creación. Sin duda, el proceso completo era irrecuperable, además de tedioso.

Lo anterior no quiere decir que el arcano de la creación poética —de esa creación poética— haya sido revelado por Poe. En los eslabones examinados, la conclusión que el escritor deriva de cada premisa es, desde luego, lógica; pero no es la única necesaria. Verbigracia, de la necesidad de un ser irracional capaz de articular un adverbio, Poe derivó un cuervo, luego de pasar por un papagayo; lo mismo pudo haber derivado un lunático, resolución que hubiera transformado el poema. Formulo esa objeción entre mil. Cada eslabón es válido, pero entre eslabón y eslabón queda su partícula de tiniebla o de inspiración incoercible. Lo diré de otro modo: Poe declara los diversos momentos del proceso poético, pero entre cada uno y el subsiguiente queda —infinitesimal— el de la invención. Queda otro arcano general: el de las preferencias. ¿Qué necesidad inevitable hizo que el poeta compusiera ese poema particular? ¿Qué anhelo satisficieron en él esos dos símbolos del cuervo y del mármol? Entiendo que esas interrogaciones (y las que quiera proponer el lector) son inteligentes; entiendo con no menos convicción que la sola esperanza de una respuesta es aventurada. Bástenos comprender que a Edgar Allan Poe le gustaban esos dos símbolos.

Esa comprensión no es tan irrisoria como parece. La mente, por no sé qué superstición alemana de la “profundidad”, suele magnificar el valor del contenido (conjetural) de los símbolos y desconocer los encantos de su forma plástica o verbal. Las formas de un pirata, de Gary Cooper, de un gaucho cuchillero, de un granadero de Carlos XII, de un “cowboy”, son diversos guarismos que manifiestan la idea de coraje, pero quién no ve las atracciones o repulsiones peculiares de cada uno. Otra cara de esa verdad: el verso funciona por el delicado ajuste verbal, por las “simpatías y diferencias” de sus palabras, no por la firmeza de las ideas en que lo resuelve después el conocimiento. Busco un ejemplo clásico, un ejemplo que el más insobornable de mis lectores no querrá invalidar. Doy con el insigne soneto de Quevedo al duque de Osuna, “horrendo en galeras y naves e infantería armada”.

Es fácil comprobar que en el tal soneto la espléndida eficacia del dístico

Su tumba son de Flandes las campañas
y su Epitaphio la sangrienta Luna

es anterior a toda interpretación y no depende de ella. Digo lo mismo de la subsiguiente expresión: "el llanto militar", cuyo "sentido" no es discutible, pero sí baladí: "el llanto de los militares". En cuanto a la "sangrienta Luna", mejor es ignorar que se trata del símbolo de los turcos, eclipsado por no sé qué meritorias piraterías de don Pedro Téllez Girón. En general, sospecho que la posible justificación lógica de esos versos (y de todos los versos) no es otra cosa que un soborno a la inteligencia. El agrado —el suficiente, máximo agrado— está en el equilibrio difícil, en el heterogéneo contacto de las palabras. De la palabra, a veces. En las 1001 Noches, en la entera novelística del Islam, es común el caso del héroe que se enamora de una mujer hasta la palidez y la muerte, por el solo encanto de su nombre.

¿Qué conclusiones autorizan los hechos anteriores? Juzgo que las siguientes: primero, la validez del método analítico ejercido por Poe; segundo, la posibilidad de recuperar y fijar los diversos momentos de la creación; tercero, la imposibilidad de reducir el acto poético a un puro esquema lógico, ya que las preferencias del escritor son irreducibles.

El valor del análisis de Poe es considerable: afirmar la inteligencia lúcida y torpe y negar la insensata inspiración no es cosa baladí. Sin embargo, que no se alarmen con exceso los nebulosos *amateurs* del misterio: el problema central de la creación está por resolver.

[*] Diario *La Prensa,* Buenos Aires, 25 de agosto de 1935.

GLORIA ALCORTA

LA PRISON DE L'ENFANT,

Buenos Aires, 1935

Organizar lo sobrenatural, jugar a la magia, es una de las actividades predilectas de la razón, y aun de la incredulidad. En este libro límpido, Gloria Alcorta la ejerce con alegría. Su atmósfera es de ensueño, pero de ensueño gobernado lúcidamente, con un desvelo que no excluye el temblor. Gloria Alcorta sueña, pero sabe que está soñando. ¿No es ése, acaso, el goce peculiar de los sueños? Yo escribí alguna vez que el horror especial de la pesadilla era su irrealidad, era el saber que comerciábamos con fantasmas; ahora sospecho que en el sueño feliz hay el agrado de sabernos instigadores de ficciones hermosas. Salvo en el poema final —el que da su nombre a la serie—, Gloria parece preferir el sueño feliz. En general, opera con los símbolos de Verlaine y de Henri de Régnier: los grandes parques descuidados y ociosos, el agua rectangular que repite un mármol ilustre, los antifaces, las puestas de sol y las despedidas, las serpentinas muertas del alba. Son cosas que se parecen a la tristeza; la dicha está en las travesuras incorregibles de la sintaxis, en la tierna prosodia. *Él es cosa ligera, alada y sagrada* es la definición platónica (o socrática) del poeta; el presente volumen la justifica.

Se trata de un primer libro, se trata —¡oh lúcido milagro!— de alguien que no comienza por la dudosa y turbia genialidad, sino por la sonriente magia y el orden. El orden verdadero, entiéndase, hecho de muchos y pequeños desórdenes, no el orden falso de los lúgubres perpetradores de sonetos perfectos. Empezar por la destreza, por la graciosa y ardua destreza ¿no es ello extraordinario?

El libro "La prison de l'enfant" incluye siete litografías admirables de Basaldúa y un prólogo de G. L. B.[15] de aceptable doctrina, pero consumado en un francés que es más bien incómodo.

[*] *Obra,* Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, Año I, Nº 1, noviembre de 1935.

“LA VUELTA DE MARTÍN FIERRO”

“Nunca segundas partes fueron buenas” dijo (para que le dijeran que no) Miguel de Cervantes en el principio de un Quijote segundo que aventaja notoriamente al primero. La observación es justa, y la bondad del segundón cervantino es otra cosa que la proverbial excepción que confirma la regla, ya que procede —según ha demostrado Groussac— de una rectificación del plan primitivo, no de su mera y simple continuación. Queda pues el problema multiplicado en tantos ejemplos: el porqué de la inferioridad general de las segundas partes. Descartada la hipótesis bergsoniana, sentimental (supremacía de la misteriosa intuición, impropiedad y estupidez de la inteligencia), indagaremos otra. Sospecho que la fatiga del escritor tiene alguna culpa, y mucho más que la del escritor, la del público. Éste, en efecto, requiere una proeza no muy posible: la repetición de un asombro. Quiere ser asombrado por el héroe que la primera parte le descubrió, y no tolera ningún cambio en el héroe. Quiere lo mismo y quiere que lo mismo sea diferente. Sucede así con las segundas partes lo que sucede con las muchas versiones fonográficas de los “Saint Louis Blues” o “Don Juan”: deben satisfacer una lealtad, pero también deben deslizar novedades. En el caso que me propongo estudiar —“La vuelta de Martín Fierro”— colaboran otras molestias, especiosa una de las dos, real aunque discontinua la otra. Empiezo por aquélla: la historia, según la intención del autor, termina con “La ida”. Cruz y Fierro atraviesan la frontera con su tropilla prestada, se pierden más allá de los fortines del Azul o Junín, se aindian o perecen. El símbolo es cabal: ya queda evidenciado lo que el ejército hace con los decentes paisanos de la provincia de Buenos Aires. El público, más curioso que José Hernández, prefirió disentir. Nada le importó el gaucho Martín Fierro, símbolo impersonal del hombre pampeano deteriorado por el cantinero, el sargento y el comisario pagador; le interesó el destino de Martín, que tenía un parejero moro y que se agarró a puñaladas con aquel negro y lo dejó tendido. Le interesó la amistad de Fierro y de Cruz, del contrito policiano y del desertor. No pretendo que a Hernández no le importaran esos valerosos destinos; lo que asevero es que el favor del público lo determinó a continuarlos. Rojas y Lugones lo admiten. “Semejante revelación —dice el último— influyó por suerte nuestra en el ánimo del autor, y La vuelta de Martín Fierro completó de una manera definitiva su empresa.” Hay un hecho seguro: esencialmente, el “Martín Fierro” es una novela (pese al accidente del verso) y una novela es buena en razón directa del interés que la unicidad de sus caracteres inspira al autor y en razón inversa de los propósitos intelectuales o sentimentales que la dirigen. Así, nuestro admirable “Don Segundo Sombra” me parece inferior a “Huckleberry Finn” de Mark Twain, no sólo por la menor identificación del autor con el héroe, sino porque Mark Twain no quiso otra cosa que copiar unos hombres y su destino, en tanto que a Güiraldes le adivinamos un propósito partidario: demostrar que el arreo de novillos en la chata provincia de Buenos Aires —los literatos de la capital le dicen La Pampa— tiene mucho de heroico. A José Hernández las hazañas ecuestres y cuchilleras de un gaucho lo asombran algo menos, pero adolece de otro propósito que le impide alcanzar la novela “pura”: el propósito vindicatorio, social. Las ideas generales son el riesgo del novelista. No es imposible que el epíteto sobre; lo cierto es que los ejecutores más gloriosos de la novela —Cervantes, Defoe, Conrad, Dostoievski, Flaubert— parecen haber sido más observadores que pensadores, más enamorados de lo concreto que algebristas y músicos de lo general. Cierta vez, una niña argentina proclamó que aborrecía los chismes y que prefería el estudio de Marcel Proust; alguien le hizo notar que las novelas de Marcel Proust eran chismes, o sea (aclaro yo, tardíamente) noticias particulares humanas. Es el caso de Martín Fierro. Algún panegirista, devoto de la mera multiplicación, ha querido que la biografía de ese gaucho fuera la de todos los gauchos y ha pretendido comprimir en ese cuchillero individual de 1870 el proceso complejo de nuestra historia. En esa pretensión acechan dos equivocaciones hermanas. En primer lugar, la sola concepción de un país habitado únicamente por desertores domiciliados en vizcacheras, es inimaginable; en segundo, el gaucho de la campaña de Buenos Aires ha contado poquísimo en el decurso de la historia argentina, y aun en la de su provincia natal. Es evidente que la historia del Uruguay no es la historia de Montevideo; la de Buenos Aires, en cambio, cabe en la ciudad de ese nombre. En la otra banda el campo mandó; en ésta, la ciudad. Descontada alguna intrusión entrerriana o santafecina, la montonera (ese organismo primordial de la guerra gaucha) apenas si figura en nuestra provincia en el combate episódico de Las Palmitas, donde la deshace el coronel Suárez. Comparado a caudillos de horda, como Quiroga, Artigas, Andresito o Ramírez, nuestro máximo “gaucho” —don Juan Manuel— es un estanciero burócrata. Su poderío está en la capital, donde el gaucho de veras no entra ni se establece; Rosas, en cuanto la pierde, se embarca… Por lo demás, la primacía del gaucho oriental, correntino, entrerriano y aun brasilero, no merece cólera, o pesadumbre. Su razón es clara: la sujetadora influencia de Buenos Aires.

He prometido denunciar otro rasgo que me resulta incómodo: los certificados de autenticidad y vigor que el escritor se extiende a sí propio, con insistencia comercial. Infinitamente insinúa que de todos los gauchos que hay en plaza, el único genuino es Martín.

Aquí no hay imitación,

esto es pura realidad.

En tales versos, el tono comercial es inconfundible. Otra vez, alude sin mayor disimulo a Estanislao del Campo:

Yo he conocido cantores
que era un gusto el escuchar,
mas no quieren opinar
y se divierten cantando;
pero yo canto opinando,
que es mi modo de cantar.

El penúltimo lance del poema —la payada de contrapunto entre Martín Fierro y el negro— ha padecido el elogio romántico de Miguel Cané y la censura literaria de Lugones. Entiendo que los dos se equivocan al juzgar sus lacras aisladas o sus virtudes, y que debemos encararla en función de los payadores incultos y de su ambiente. Recordará el lector los asuntos propuestos en aquel duelo de voces atipladas y de trabajosas guitarras: el canto de la tierra, el canto del cielo, el canto de la noche, el canto del mar, el peso, la cantidad, la medida, el tiempo, el amor y la ley. Nada de criolladas, como esperaría un porteño, sino temas grandotes, dignos de la labia de Byron o la confusa meditación de los griegos. Esa aparente anomalía me parece admirable. Al gaucho cantor lo gauchesco no le interesa, sino la pretensión y el prestigio. De paso, quiero anotar esta observación paralela: al compadrito, tampoco le interesa el lunfardo. "En trance de milonguear", Almafuerte es su dios y Joaquín Castellanos es su profeta. "El tango arrabalero ha conquistado el asfalto" oigo infinitamente. De acuerdo: lo que aún no ha conquistado son las orillas. En el "hinterland" de la Chacarita o de Boedo, persiste la milonga ceremoniosa, que se basta con las seis cuerdas de la guitarra, y que simula (como Fierro y el negro) temas gigantescos y vanos.

He señalado ciertas imperfecciones de la "Vuelta". Ellas no se deben interpretar en sentido absoluto, sino en relación con la primera parte y hasta con el nivel admirable de la segunda. Hay escenas —la paciente, valerosa muerte de Cruz, la muerte desordenada y sórdida de Vizcacha, las observaciones del comandante a los enganchados— de las que mal podría prescindir nuestra literatura. Hay esta broma espléndida:

Vos porque sos obtuso
ya te querés sublevar.

¿Sublevar contra qué? Contra el hecho de ser enrolado, precisamente. Hay también esta aclaración total de un destino:

Había un gringuito cautivo
que hablaba siempre del barco
y lo ahugaron en un charco
por causante de la peste.
Tenía los ojos celestes
como potrillito zarco.

"Martín Fierro" es de los libros que yo más quiero; por eso mismo, trato de defenderme de esa pasión y de juzgarlo con probidad.

[*] Diario *La Prensa,* Buenos Aires, 24 de noviembre de 1935.

YO… YO

¿QUÉ OPINA VD. DE SÍ MISMO?

La respuesta varía según la hora, según la temperatura, según el régimen dietético, según las personas que espero ver. De una a siete de la tarde —mis horas oficiales o teóricas de "trabajo"— me confieso un impostor, un chambón, un equivocado esencial. De noche (conversando con Xul Solar, con Manuel Peyrou, con Pedro Henríquez Ureña o con Amado Alonso) ya soy un escritor. Si el tiempo es húmedo y caliente, me considero (con alguna razón) un canalla; si hay viento sur, pienso que un bisabuelo mío decidió la batalla de Junín y que yo mismo he consumado unas páginas que no son bochornosas. Me pasa lo que a todos: soy inteligente con las personas inteligentes, nulo con las estúpidas.

Releo poco mis libros. Los dos capítulos iniciales de *Evaristo Carriego,* el libro entero *Discusión,* la página 51 de la *Historia universal de la infamia* y las biografías del *Espantoso redentor Lazarus Morell* y del *Tintorero enmascarado Hákim de Merv* en esa misma *Historia,* deben ser lo menos intolerable de cuanto he escrito. He publicado tres libros de versos: del primero (*Fervor de Buenos Aires, 1923*) me agradan dos páginas, *Remordimiento por cualquier defunción* y *Llaneza;* del segundo (*Luna de enfrente, 1925*) ninguna; del tercero (*Cuaderno San Martín, 1929*) las tituladas *Isidoro Acevedo, Muertes de Buenos Aires, La noche que en el Sur lo velaron*.

Temo parecer indulgente; sé lo imposible de escribir una página sin haber escrito un volumen.

* *Leoplán,* Buenos Aires, Año II, Nº 24, 11 de diciembre de 1935.[16]

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ

EL BUQUE,

Editorial Sur, Buenos Aires, 1935

Ya lo podemos confesar en voz alta: la obra de Bernárdez (como alguna vez la de Mallarmé) era casi irreparablemente inferior a su conversación, a su talento, a su intransigencia, a sus escrúpulos y a su fama. Alguien —digamos el no menos intransigente Néstor Ibarra— pudo juzgar que aquella fama de 1926 no era sino un error; "El buque", ahora, nos demuestra que era una verdadera adivinación, un simple anacronismo. "El buque" justifica con esplendor la fama de Bernárdez.

Muchos lectores, sin embargo, ignorarán qué clase de lectura se espera de ellos. "El buque" es un poema narrativo en primera persona que comprende un solo lugar y una sola noche; esos lectores interrogarán si el poeta les propone el relato —metafórico o literal— de una sola y concreta experiencia mística, o si ha querido alegorizar un largo proceso. Yo creo que lo segundo es lo cierto, pero que debemos leer el poema según la primer interpretación. Debemos leerlo a modo de novela y no de adivinanza. Es el caso de todas las alegorías, y aun de la más famosa y mejor: "El progreso del peregrino, de este mundo a aquel otro que vendrá", del visionario puritano Juan Bunyan. Abandonarse al puro goce de la lectura: tal es el proceder que recomiendo, al menos al principio.

En este libro, la destreza métrica y sintáctica de Bernárdez es continuamente admirable. Su vocabulario no es menos justo —si bien abusa alguna vez del dialecto escolástico, no siempre aligerado por palabras de un ambiente distinto. En general, prescinde de los epítetos asombrosos en pro de los epítetos necesarios —que pueden ser asombrosos también.

Copio unos versos (misteriosos y límpidos a la vez) para delectación del lector:

Detrás de cada puerta
(Por lo menos a mí se me figura)
Puedo sentir a cierta
Persona que murmura
Mi sobrenombre por la cerradura.

¿De quién es esta sombra
Que, por el agujero de la llave,
Suspirando me nombra
Con un acento grave
Como la melodía de la nave?

Salgo de cada pieza
Donde suena la voz inusitada,
Con la misma certeza
De no haber visto nada
Más que la soledad acostumbrada.

La sombra que suspira,
La sombra que me llama con empeño,
Debe de ser mentira,
Debe de ser el sueño
De alguna sombra que no tiene dueño.

En busca de la fuente
Pródiga del sonido enamorado,
Desesperadamente
Pero sin resultado,
Voy recorriendo el buque abandonado.

A un escritor del Siglo de Oro las siguientes rimas agudas le hubieran sonado a jocosas; para nosotros, ya, son patéticas.

El hermoso velero
De tres palos y proa de violín

Apoya en el sendero
Más ancho del jardín
Una blancura que no tiene fin.

El defecto del “Buque” —¿y qué poema de ochocientos versos no adolece de alguno?— es la naturaleza didáctica, para no decir escolar, de la revelación que le es deparada al autor. Hay estrofas que son nociones elementales de teología, versificadas.

En conjunto: un libro admirable.

[*] *Obra,* Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, Año I, Nº 2, enero de 1936.

ARTURO CAPDEVILA

JOAN GARÍN E SATANÁS,

1935, Barcelona

Antes de formular el justo elogio de este libro preclaro, conviene dirimir una confusión. Se trata de un reproche turbio, inarticulado, fundamental, que los más jóvenes le hacen a Capdevila. Un reproche de ardua refutación, porque no está en palabras, sino en desganos. Más de treinta volúmenes tiene publicados ya Capdevila, y no hay semestre que no aporte sus novedades. Nadie coteja las páginas antiguas con las modernas: todos prefieren resolver que las de ahora (por ser muchas) son malas, y que D. Arturo es un escritor que se ha "standardizado" —como si la palabra *standard* fuera un oprobio, en vez de una medida de perfección. (Lo delicioso es que los enemigos acérrimos de todo criterio cuantitativo recurren siempre a él, al ponderar con toda grosería la brevedad material de tal o cual obra.) Olvidan que la facilidad no es obligatoriamente culpable, olvidan que hay un momento en que la expresión deja de constituir un problema. El escritor, llegado ese momento, se sabe vinculado a determinado vocabulario, a determinada voz, a determinadas formas sintácticas, y en ellos vierte lo que quiere decir…

Hay otra acusación; mejor dicho, hay otra manera de la acusación anterior. Con deliberación o sin ella, el escritor de fama es asimilado al "orden de cosas", al siempre deplorable "orden de cosas" que es urgente abolir. La opinión lo hace solidario de la fealdad de los edificios públicos, de la tristeza de los domingos y de las estatuas, del tedio de los días. De esa brutal asimilación no se salvan ni los más disconformes, ya que su rebelión es considerada como parte de ese "orden". Digamos toda la verdad: el hijo no se quiere reconocer en el padre, el hijo no tolera que su padre tenga razón.

Denunciadas ya esas dificultades, paso al libro de Capdevila.[17] Uno de sus agrados (y no el menor), es la deliberada ingenuidad y la falsa torpeza del conjetural o convencional "castellano antiguo" en que está redactado. El *Cantar de Mio Cid,* primer monumento de la literatura española, data del siglo doce; Arturo Capdevila en este *Joan Garín e Satanás,* ha querido remontarse al noveno. A menos de inventar un inextricable dialecto, a base de latín vulgar salpicado de árabe mogrebí, no le quedaba otro recurso que el declarado por él mismo en el prólogo: "En todo momento he buscado —y creo haberlo obtenido— un justo equilibrio entre el léxico arcaico y la perfecta posibilidad de entenderlo hoy sin diccionario. Dicho de otro modo, sólo he buscado escribir en un lenguaje capaz de lograr esa penumbra tan necesaria para penetrar en el encanto de una leyenda total y absolutamente medioeval".

El arte primitivo tiene (para nosotros) los peculiares méritos del candor y de la torpeza. Nadie le discute esos méritos, pero esa torpeza y ese candor suelen, a fuer de involuntarios, no ser siempre graciosos. De ahí una paradójica conclusión: la conveniencia de buscar el sabor arcaico en aquellos escritores contemporáneos que saben prepararlo y graduarlo. Nadie ejecuta esa delicada labor mejor que Arturo Capdevila. (La Edad Media no sólo es la Edad Media: es, para nosotros, la diferencia entre la Edad Media y la nuestra. Para acentuar una diferencia, es necesario conocer los dos términos.)

[*] *Obra,* Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, Año I, Nº 2, enero de 1936.

BORGES OPINA SOBRE R. KIPLING

El autor de Historia Universal de la Infamia*, uno de los más prestigiosos autores argentinos jóvenes, escribe para* Crítica *especialmente estas líneas sobre el gran escritor inglés que acaba de desaparecer*.

Para la gloria pero también para las afrentas, Rudyard Kipling ha sido equiparado al Imperio Británico. Los patriotas ingleses han difundido su obra y su nombre; los enemigos de ese Imperio (o partidarios de otros imperios, verbigracia: del difunto imperio español o del presente Imperio Soviético) lo niegan o lo ignoran. Los pacifistas contraponen a su obra múltiple, la novela, o las dos novelas de Erich María Remarque, y olvidan que todas las novedades de "Sin novedad en el frente" —infamia e incomodidad de la guerra, signos particulares y percances del miedo físico entre los héroes, uso y abuso del "argot" militar— están en las "Baladas cuarteleras" de Rudyard Kipling, publicadas hace treinta años. Los futuristas italianos olvidan que fue sin duda el primer poeta europeo que tomó de Musa a la Máquina…

Lo anterior no quiere significar que Rudyard Kipling vale meramente como precursor. Mi propósito es otro: quiero recordar que la obra —poética y prosaica— de Kipling, es infinitamente más compleja que su política, y aun que sus "ideas". En esa vasta obra está "Kim", novela picaresca de la India, que debió ejercer su poca o bien su mucha influencia en nuestro "Don Segundo". En su obra hay cuentos incomparables: "El jardinero", "El cuento más hermoso del mundo", "La foca blanca", "El hombre que fue rey", "La escritura de Yákub Jan", "La litera fantasma", "El ojo de Alá", "¡Tigre! ¡Tigre!"… En su obra hay páginas de poesía que ya me han adoptado para siempre y que se han instalado en mi recuerdo desde que tuve el goce de descubrirlas, hacia 1916 o 1917. Hablo del "Camino a Mandalay", de "Los tres balleneros", de "Canción del banjo" y de muchas estrofas prefijadas a "La luz que falló" y a los "Cuentos de las Colinas".

Nunca mis ojos vieron a Kipling y es uno de mis recuerdos más personales. Millones de hombres, de niños y de mujeres podrán decir lo mismo.

* Diario *Crítica,* Buenos Aires, Año XXIII, Nº 7822, sábado 18 de enero de 1936.

TAREAS Y DESTINO DE BUENOS AIRES

[Discurso][18]

Contrariando las leyes de este género de oraciones centenarias o seculares, omitiré las súplicas de indulgencia, las confesiones premeditadas de agitación y las declaraciones presumidas de incapacidad personal. Me consta que esos ritos no tienen otro fin que hacer tiempo (de un modo decoroso o inofensivo) mientras la atención del público se organiza. Entiendo que lo mismo se consigue, contradiciéndolos, y proclamando que uno los contradice. De otras omisiones deliberadas —o negligencias culpables— de este discurso, nada diré. Prefiero que mis auditores las noten. Básteme, por ahora, prometer que no ensayaré en el papel —o en los caminos invisibles del aire— una enésima "fundación" de nuestra ciudad. Por lo demás, el tema ya constituye de por sí un género literario. Cabe sin embargo conjeturar que data de este siglo, si bien el escribano público Pedro Hernández y el landsknecht bávaro Ulrich Schmidel siguen haciendo el gasto; el uno para las fechas necesarias, el otro para el rasgo trágico o azaroso. A fines del siglo pasado, Vicente Fidel López rehúsa el tema, como si le incomodara un poco admitir que a nuestra Buenos Aires, *su* Buenos Aires, la hubieran comenzado unos españoles: simples extranjeros, al fin. Groussac, en 1916, reúne sus dos fundaciones. Las juzgo magistrales, aunque me consta que ciertos lectores románticos no le perdonan su frecuente ironía, su continencia y su omisión realmente escandalosa de todo gimoteo sentimental…

Hacia 1926, un descendiente ya lejano y porteño de aquel Alonso Cabrera que acompañó a Mendoza, trató de imaginar por escrito la primera fundación. Repetiré su página, acaso tolerable o posible, por el tono conversado, oral, de sus alejandrinos asonantados. Su nombre:

La Fundación Mitológica de Buenos Aires

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
Que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
Entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa, supondremos que el río
Era azulejo entonces como oriundo del cielo
Con su estrellita roja para marcar el sitio
En que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
Por un mar que tenía cinco lunas de anchura
Y aún estaba repleto de sirenas y endriagos
Y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
Durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
Pero son embelecos fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera, pero en mitad del campo
Presenciada de auroras y lluvias y sudestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.
Un almacén rosado como revés de naipe
Brilló y en la trastienda conversaron un truco;
El almacén rosado floreció en un compadre
Ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.

Una cigarrería sahumó como una rosa
La nochecita nueva, zalamera y agreste.
No faltaron zaguanes y novias besadoras.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.[19]

Sin embargo Buenos Aires tuvo principio. A pesar de ese juicio alejandrino y sentimental, celebramos ahora un centenario —el cuarto— de la primera fundación de la patria. De esa patria que de algún modo estaba ya prefigurada en el tiempo, cuando los hombres de Mendoza arribaron, fatigados de mares y de esperanza, con el alivio elemental de quien recupera la tierra. De barro y de caña hicieron las primeras viviendas; erigieron alrededor una empalizada, pelearon con los querandíes del norte; encendieron fogatas para espanto de tigres y alegría de las noches; cumplieron, en fin, con la rutina heroica de los conquistadores. Ya ejecutadas las faenas rudimentarias, interrogaron la llanura. Parda, pública, abierta, los ojos alcanzaban el horizonte, sin encontrar asidero ni reposo. Descubrían un mundo de cosas nuevas, y le repartían nombres antiguos. Descubrían un mundo de fieras sin tamaño en la noche o de cualquier terrible tamaño, de fieras vanamente conjeturadas por la huella o por el rugido. Las necesidades guerreras o cinegéticas o simplemente los empleos del ocio les hicieron recorrer esos campos. Yo los querría imaginar en la soledad, en el despejo antiguo de esas mañanas, y sin querer los veo atravesando fantasmas: fantasmas del cargado porvenir que ahora es una realidad o un recuerdo. Fatalmente, proyecto la ciudad sobre aquel desierto: impongo edificios, torres, avenidas, plazas, árboles, calles, hombres y muchedumbres en el aire liviano de ese ayer que tiene (para mí) cuatro siglos. No en vano esos cuatrocientos años han transcurrido. No podemos recuperar la soledad genuina de esos primeros hombres de Buenos Aires sin el contraste falso de nuestro abarrotado presente. De ahí lo desesperado y lo apócrifo de toda evocación. De ahí también la inutilidad de recordar las aventuras y circunstancias de esa segunda fundación en que renació Buenos Aires, después de su primer vida quemada. La superposición de los muchos días oculta y pierde el pasado remoto; yo vuelvo resignado al presente. Al promediar el año de 1936 ¿qué piensa de la historia de Buenos Aires un escritor porteño? ¿Qué grado singular de pasión inspiró Buenos Aires a los hombres del cuarto siglo de su era? Me dicen que estas digresiones aéreas formarán un volumen; es lícito suponer que los venideros buscarán en ese volumen la contestación a tales preguntas. Antes de formularla, conviene rechazar un seudo problema, capaz de una infinita perplejidad. Hablo del sentido intrínseco de Buenos Aires. *¿Qué* es Buenos Aires? *¿Quién* es y quién ha sido Buenos Aires? Así planteado, el debate corre el albur de provocar mil y una respuestas, todas inverificables, todas diversas y todas igualmente mitológicas. Sucedería entonces lo que sucede con ciertos vanos y feroces debates sobre el color de las vocales. Claudel sostiene que la "A" es escarlata; otros dirán que es negra o es azul; otros no saldrán de su asombro ante la contumacia y perversidad de quienes no comprenden que es amarilla; todos, en fin, querrán participar en un juego tan fácil. Deliberadamente, elijo un ejemplo grotesco, pero una indagación de carácter sentimental sobre la "realidad" o el "alma" de Buenos Aires culminaría en resultados no menos personales, vanos e indiscutibles. Correríamos, por lo pronto, el serio peligro de aquel género de contestación que se puede llamar "topográfico". Alguien descubriría la substancia de Buenos Aires en los hondos patios del sur y en el fierro minucioso de sus cancelas; otro, en los saludos callejeros de Florida; otros, en los rotos arrabales que inauguran la pampa o que se desmoronan hacia el Riachuelo o el Maldonado; otro, en los tétricos cafés de hombres solos que se sienten criollos y resentidos mientras despacha tangos la orquesta; otros, en un recuerdo, un árbol, un bronce. Lo cual es tolerable, si entendemos por ello que ningún hombre puede sentirse vinculado a *todos* los barrios y falso, irreparablemente falso, si equivocamos esas preferencias o esas costumbres con una explicación o una idea. Además: pocas ciudades hubo en el tiempo o hay sobre la faz de la tierra, tan vaticinadas y descifradas como la nuestra. Cada invierno trae su conferencia:

augur de nuestro equívoco destino
porque ha dado unos pasos por Florida

según lo definió —y lo aniquiló— Fernández Moreno. El tal augur, por lo demás, nos suele definir a su imagen. Si es español, descubre que también lo somos nosotros, y formula la previsible ecuación: *Meseta de Castilla = Pampa*. Corolario frecuente: *Don Quijote = Martín Fierro*. Esos parecidos impresionantes hieren con menos fuerza la imaginación del augur francés o italiano, que, *tout bonnement,* prefiere declararnos *latinos* y asimilarnos de ese modo a las glorias de la metódica pasión de Racine o de los tercetos infernales y paradisíacos. Es fácil ver en esos interesados intérpretes —tan equiparables al payador suburbano a quien le basta el nombre de un auditor para descargarle una décima— un mero síntoma de la riqueza del país, que los importa anual y suntuosamente para que conjeturen quiénes somos, y (sobre todo) quiénes seremos. Creo, sin embargo, que esa reacción "proteccionista", incivil, adolece de falsedad. Primero, el hecho indiscutible de que sea interesado el intérprete no invalida las exégesis que propone; segundo, si lo importante es la "diferencia" argentina, sólo un forastero puede decírnosla; tercero, "haber dado unos pasos por Florida" es uno de los actos necesarios al conocimiento de esta ciudad, aunque tal vez haya otros; cuarto, el no moverse de la calle Florida, es un rasgo típico del porteño. Ignorar la ciudad, "vivir atado por las dos o tres calles diarias", es una negligencia harto común, que sería injusto calificar de culpable. En cuanto a las definiciones propuestas por esos invitados o intrusos, es verosímil que una de ellas —la del "hombre a la defensiva"— esté en la verdad, aunque el auditor amargo o colérico ceda a la tentación de murmurar que en Junín, en Maipú o en Chacabuco, hemos sido, más bien, hombre "a la ofensiva". Una objeción no menos patriotera (y algo más

seria) podría esgrimirse contra la supuesta fórmula mágica *No te metás* descubierta por Keyserling —fórmula ajena de virtud, pero que nos hizo gracia escuchar de boca tan germánica y erudita.

De esa vana diversidad de los pareceres, de esas polémicas rara vez divertidas y finalmente nulas, queda un solo hecho indiscutible, un axioma: la importancia de Buenos Aires. La importancia emblemática, simbólica, no menos que la real. Ocupar la Casa Rosada, regir el hueco y desairado perímetro de la Plaza de Mayo, es dominar la entera República. Ayer lo vimos, en un atardecer de septiembre. Esa jugada decisiva, ese jaque mate convencional de nuestro ajedrez partidario, suele merecer la ironía de los extranjeros —o su estupor— pero es capaz de una justificación casi mística. Todos sabemos que ningún otro lugar hay en Buenos Aires tan saturado, tan *curado* de historia. De historia, de sensible tiempo humano. Es común afirmar de nuestro país que es un país muy nuevo, en el sentido ufano de la palabra. Pero no es lo menos en otro; en el desusado, torpe, inmaduro. Después de cuatro siglos de "conquista", el hombre es todavía un intruso en estos confines de América. Nuestra Plaza de Mayo —la plaza del cabildo secular y de la modesta pirámide, la plaza de los ejércitos que regresan y de las decisiones civiles— es de todos los puntos del continente el más dulcificado y macerado por la costumbre humana. La historia de esa Plaza —y la de la ciudad más o menos sórdida que se fue estirando a su alrededor— es la historia argentina. No en vano he dicho lo de sórdida. Al promediar el año de 1867, Sarmiento, en Chile, se desahoga con Juan Carlos Gómez en una larga carta, de la que distraigo estas líneas: "Montevideo es una miseria, Buenos Aires, una aldea, la República Argentina una estancia". Era la verdad, y casi lo es. Pero también es la verdad que esa aldea —esa lenta ciudad de veredas altas y de arrabales cuchilleros y ecuestres— dio término feliz a las dos tareas capitales de nuestra historia: la clara guerra con España, las turbias guerras con el gaucho y el indio.

Sé que toda alusión a la primera corre el albur incómodo de parecer ingenua, escolar. Quizá tengan razón los que así sienten —aunque no razones, ya que prefieren abstenerse de formularlas. En cuanto a mí, confieso que me gusta recordar que hombres de Buenos Aires —hombres de esta ciudad y de mi sangre— atravesaron con caballos y lanzas los caminos de la Cordillera y libraron en un amanecer la acción de Chacabuco y en un día de otoño la de Maipú. Me gusta recordar que un porteño, Isidoro Suárez, decidió la victoria de Junín —esa victoria silenciosa y cansada, "en la que no se disparó un solo tiro" y en que todo lo hicieron los jinetes y las lanzas profundas. Cuido y frecuento esos recuerdos, aunque me consta que esas guerras lejanas de nuestra independencia no enternecen ya a Buenos Aires, acaso por la geografía que abarcan y la dificultad de imaginarse el lugar de su acción. De esa incurable vaguedad se han contaminado sus héroes. El hecho es de comprobación facilísima. Hace diez años lo anoté. *En cuanto al general San Martín* (escribí yo entonces) *ya es un general de neblina para nosotros, con entorchados y medallas y charreteras de humo…* Las imágenes de 1810 se han desvanecido, y las de nuestras guerras y de nuestras glorias más allá de los Andes. El Teatro Nacional, el verso octosílabo y la pintura al óleo prefieren, con morosa delectación, el tiempo de Rosas —tan rico en buenos federales de notorio chaleco punzó, en serenos canturreadores y cronométricos, en unitarios afantasmados por la zozobra, en candombes que aluden a Paul Robeson, en documentos oficiales puntuados de vivas y de mueras, en el rojo insistente de las divisas y de la brusca sangre. Esa charra época nos fascina. Lo diré con otras palabras: hemos sacrificado la decencia al color local. O, si se quiere, la estética ha primado sobre la ética.

Sé que me acusarán de reeditar la leyenda unitaria. Yo podría contestar, en último término, que la capacidad de crear una leyenda de vida tan variada y tan inmortal, es una prueba concluyente de la superioridad de los unitarios. Por otra parte, un azar burlón ha querido que esa misma "leyenda" que movilizó tantos ejércitos contra Rosas y acabó por arrojarlo a Southampton, cuide ahora su imagen y le suministre el interesante fulgor de un prestigio satánico. El don Juan Manuel según Mármol y según Sarmiento es el que preocupa, no el desvanecido general Rosas del historiador Adolfo Saldías. (Ese general cuyo más indiscutido hecho de armas fue la recepción de la espada de otro general. El episodio ha sido comentado así por Groussac: Es una puerilidad ir a buscar hoy en las simpatías epistolares del Protector por el Restaurador, los elementos de juicio histórico respecto de éste, a quien nosotros estudiamos y aquél no estudió. No es dudoso que el famoso legado de la espada de Maipo al "héroe del desierto" importa un juicio, pero quien de él sale juzgado es San Martín.) Desgraciadamente, no todos los crímenes de Rosas fueron perpetrados por Rivera Indarte, según querría hacernos creer la novísima leyenda federal… Esos crímenes, ese cotidiano ritual de vivas y mueras, esa pedagogía de gritos callejeros y de colores, ese deliberado atontamiento de los espíritus, están en los recuerdos de Buenos Aires, en la memoria esencial de Buenos Aires. Por eso los he rememorado.

En mi sumario general de las atracciones de la época de Rosas, he omitido una, importantísima. Hablo del gaucho: numen o semidiós incorporado a nuestra figuración de ese tiempo. Hablar de semidiós o de numen es hablar de mitología; yo tengo para mí que el gaucho —no en cuanto hombre mortal de carne mortal, sino en cuanto figura de un culto— es uno de los mitos esenciales de Buenos Aires. No me propongo derribar ese mito tan firme; ya muchos lo intentaron y fracasaron. No ensayo una imposible demolición. Otro propósito me llama: el de indicar (siquiera sea de paso) lo paradójico y lo conmovedor de ese culto. Es sabido que las dos tareas de Buenos Aires fueron la independencia de la República y su organización; vale decir la guerra con España y la guerra con el caudillaje. En la primera, el gaucho tuvo su parcela de gloria —así como el orillero y el negro. El gaucho *desgauchado,* recreado, por una disciplina total. Mitre (*Historia de San Martín,* tomo primero, página 139, 140) refiere ese trabajo. "El primer escuadrón de Granaderos a Caballo fue la escuela rudimental en que se educó una generación de héroes. En este molde se vació un nuevo tipo de soldado,

animado de un nuevo espíritu, como hizo Cromwell en la revolución de Inglaterra; empezando por un regimiento para crear el tipo de un ejército… Bajo una disciplina austera, formó San Martín soldado por soldado, oficial por oficial, apasionándolos por el deber y les inoculó ese fanatismo frío del coraje que se considera invencible… Al núcleo de sus compañeros, fue agregando hombres probados en las guerras de la revolución, prefiriendo los que se habían formado por el valor desde la clase de tropa; pero cuidó que no pasaran de tenientes. A su lado creó un plantel de cadetes, que tomó del seno de las familias espectables de Buenos Aires, arrancándolos casi niños del brazo de sus madres. Era el amalgama del cobre y del estaño, que daba por resultado el bronce de los héroes." El ecuatoriano Rey Escalona confirma esa noticia (*Campaña del Ecuador,* página 131): "Nuestros jefes y oficiales quedaron gratamente impresionados cuando tuvieron en su presencia a los soldados del Sur que mandaba San Martín. Les llamaba la atención la elevada estatura de los granaderos a caballo, de tez bronceada, porte marcial y equipo a la europea que los diferenciaba en mucho de nuestros soldados… Eran esclavos de la disciplina y lo mismo maniobraban durante el combate, como lo realizaron poco después en Río Bamba y Pichincha, que en una formación ordinaria".

El hecho es de toda notoriedad. La educación y la animación de ese ejército es obra de su general y de quienes lo secundaron (Soler, Las Heras, Necochea, y los otros): vale decir, la obra de Buenos Aires. He alegado esos testimonios para invalidar el prejuicio común que limita la guerra al ejercicio del coraje instintivo y que no se avergüenza de un desorden o de una imprevisión.

Paso a la otra y más difícil tarea de Buenos Aires: la guerra con el caudillaje. Sesenta encarnizados años duró esa guerra, desde que don Manuel Dorrego fue derrotado en Arenranguá por los hombres de Artigas hasta la segunda rebelión de López Jordán, el 73. Ésa es la guerra, la de los montoneros y las indiadas que se golpean la boca en son de burla y que una vez atan los baguales crinudos en las cadenas de la pirámide. Es la guerra de los hombres de campaña que odian la incomprensible ciudad. Lo raro, lo conmovedor, es que la ciudad no los odia —nunca los odia. Sin embargo, *all the sad variety of Hell,* toda la triste variedad del infierno, está en esa guerra. Laprida es fusilado en Pilar; Mariano Acha es decapitado en Angaco; la cabeza de Rauch pende del arzón de un caballo en las pampas del Sur; Estomba, enloquecido por el desierto, teje y desteje con sus tropas hambrientas un insensato laberinto de marchas; Lavalle, hastiado, muere en el patio de una casa en Jujuy. Buenos Aires les concede un bronce, una calle, y los olvida. Buenos Aires prefiere pensar un mito, cuyo nombre es el gaucho. La vigilia y los sueños de Buenos Aires producen lentamente el doble mito de la Pampa y del Gaucho.

Las historias de nuestra literatura han dedicado su atención justiciera a los libros canónicos de ese culto. Los investigadores de nuestro idioma los releen y comentan. El minucioso amor de los filólogos se demora en cada palabra; básteme recordar el extenso pleito (no liquidado aún) sobre la tenebrosa voz *contramilla,* pleito, por otra parte, más adecuado a la infinita duración del infierno que al plazo relativamente efímero de nuestras vidas… En tales circunstancias, parecerá un absurdo afirmar que el *pathos* peculiar de la literatura gauchesca está por definirse. Me atrevo a sospecharlo, con todo. Ese *pathos,* para mí, reside en el hecho —público y notorio, por lo demás— del origen exclusivamente porteño (o montevideano) de esas ficciones. Hombres de la ciudad las imaginaron, de la incomprensible ciudad que el gaucho aborrece. En su decurso es dable observar la formación del mito. Burlas, vacilaciones y parodias prefiguran el semidiós. Hidalgo, padre de los primeros gauchos escritos, ignora que su generación es divina y los mueve con toda familiaridad. Ascasubi también, en sus primeras *guitarreadas* felices del *Paulino Lucero*. Hay alegría en esas *guitarreadas* y burla, pero jamás nostalgia; de ahí su desacuerdo total con las efusiones germánicas (pasadas por Museo de Luján) de su continuador sedicente, Héctor Pedro Blomberg. De ahí el olvido en que Buenos Aires los tiene y su preterición a favor del gárrulo y senil Santos Vega; impenetrable sucesión de trece mil versos, urdida en el París desconsolado de 1871. Esa lánguida crónica —obra de un viejo militar argentino que sufre la nostalgia de la patria y de sus años briosos— inaugura el mito del gaucho. Ascasubi, en la advertencia de la primera edición, declara su propósito apologético. "Por último (nos dice) como creo no equivocarme al pensar que no hay índole mejor que la de los paisanos de nuestra campaña, he buscado siempre el hacer resaltar, junto a las malas cualidades y tendencias del *malevo,* las buenas condiciones que adornan por lo general el carácter del gaucho." Son palabras de 1872; ese mismo año, Hernández publica en Buenos Aires el primer cuaderno del *Martín Fierro,* el de tapa celeste. Martín Fierro es precisamente un malevo, un gaucho amalevado de cuya perdición y triste destino es culpable el ejército. El favor alcanzado por *Martín Fierro* crea la necesidad de otros gauchos, no menos oprimidos por la ley y no menos heroicos. Eduardo Gutiérrez, escritor olvidado con injusticia, los suministra infinitamente. Su procedimiento, su empeño, son mitológicos. Pretende, como todos los mitos, repetir una realidad. Compone biografías de "gauchos malos" para justificarlos. Un día, hastiado, se arrepiente. Escribe *Hormiga Negra,* libro de total desengaño. Buenos Aires lo hojea con frialdad; los editores no lo reimprimen… Hacia 1913, vivos aún en la memoria de quienes lo aplaudieron las iluminaciones y los brindis del Centenario, Lugones dicta en el Odeón su apología tumultuosa del *Martín Fierro* —y en ella, la del Gaucho. Faltaba, sin embargo, la apoteosis. Güiraldes la acomete y la lleva a término en *Don Segundo Sombra*. En ese libro de corteza realista y de entraña piadosa, el mito preferido de Buenos Aires alcanza perfección. (Una prueba de ello es que la única novela importante que lo sucede —*El Paisano Aguilar,* de Enrique Amorim — nada tiene de mítico. Lo mítico gauchesco queda agotado en *Don Segundo Sombra*).

No me resigno a suponer que nuestra reverencia del gaucho sea una mera infatuación. Tampoco me satisface la conjetura de un desagravio imaginativo o ideal, otorgado a los que perdieron. Tampoco, la de una

variación vernácula del tema conocido: *Menosprecio de corte y alabanza de aldea, Beatus ille qui procul* y los demás. Prefiero suponer que el porteño se reconoce de algún modo en el gaucho. No pienso, al proponer esa explicación, en las intervenciones o en contacto de esas dos maneras de vida. No pienso en el estanciero de Buenos Aires, que debe al campo la mitad de sus días y acaso lo mejor del recuerdo; no pienso en el matarife o el cuarteador, cuyo trabajo elemental, cuyo comercio con la tierra y los animales tanto lo asemejan al gaucho. Pienso, más bien, en una afinidad de destinos. El gaucho, como vencido estoico, el gaucho como "hombre que se fue" —sin esperanza, sin apuro, sin lástimas— tal es el mito que venera el porteño. El gaucho, *siempre,* ha sido una materia de la nostalgia, una querida posesión del recuerdo. Ascasubi ¡en 1872! dice que apenas quedan gauchos: anticipado mentís de quienes los recuerdan ahora —también para llorarlos. *Martín Fierro* define visualmente esa impresión de hombre a caballo que se aleja y se anula.

Cruz y Fierro de una estancia
Una tropilla se arriaron.
Por delante se la echaron
Como criollos entendidos,
Y pronto sin ser sentidos
Por la frontera cruzaron.
Y cuando la habían pasao
Una madrugada clara,
Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblaciones
Y a Fierro dos lagrimones
Le rodaron por la cara.

Y siguiendo el fiel del rumbo,
Se entraron en el desierto…

Lugones repite la imagen, lujosamente (*El Payador,* página 73): "Dijérase que lo hemos visto desaparecer tras los collados familiares, al tranco de su caballo, despacito, porque no vayan a creer que es de miedo, con la última tarde que iba pardeando como el ala de la torcaz, bajo el chambergo lóbrego y el poncho pendiente de los hombros en decaídos pliegues de bandera a media asta". No se trata de una casualidad. En *Don Segundo Sombra* —en la última hoja del último capítulo del último gran libro de la leyenda— vuelve la imagen esencial. "Lo vi alejarse al tranco. Mis ojos se dormían en lo familiar de sus actitudes. Un rato ignoré si veía o evocaba. Sabía cómo levantaría el rebenque, abriendo un poco la mano, y cómo echaría adelante el cuerpo, iniciando el envión del galope. Así fue. El trote de transición le sacudió el cuerpo como una alegría. Y fue el compás conocido de los cascos trillando distancia… Por el camino, que fingía un arroyo de tierra, caballo y jinete repecharon la loma, difundidos en el cardal. Un momento la silueta doble se perfiló nítida sobre el cielo, sesgado por un verdoso rayo de atardecer. Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre."

En ese hombre que anonadaban las leguas, el porteño cree ver su símbolo. Siente que la muerte del gaucho no es otra cosa que una previsión de *su* muerte. La tarea del gaucho fue valerosa, pero no fue completa: debelar el duro desierto, imponer su divisa en las patriadas, pelear —gaucho matrero o gaucho montonero— con la inconcebible ciudad. El porteño envidia esa muerte, ese destino que tuvo rectitud de cuchillo. Sabe que el suyo es más intrincado y más vano —e igualmente mortal.

Nadie como el porteño para sentir el tiempo y el pasado. Yo afirmo —sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja— que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión, debemos reconocer que donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de este inconsecuente lado del mundo. La conquista y la colonización de estos reinos —cuatro fortines temerosos de barro prendidos en la costa y vigilados por el pendiente horizonte, arco disparador de malones— fueron de tan efímera operación, que uno de mis abuelos, hacia 1872, comandó en las últimas guerras contra los indios, realizando después de la mitad del siglo diecinueve, obra conquistadora del dieciséis. Sin embargo ¿a qué traer destinos ya muertos? Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada, a la sombra de torres cientos de veces más antiguas que las higueras, y sí en Pampa y Triunvirato; insípido lugar de tejas anglizantes ahora, de hornos humosos de ladrillos hace tres años, de potreros caóticos hace cinco. El tiempo —emoción europea de hombres numerosos de días, y como su vindicación y corona— es de más imprudente circulación en esta república. El porteño lo sabe a su pesar. Se sabe habitador de una ciudad que crece como un árbol, que crece como un rostro familiar en una pesadilla.

He hablado mucho del recuerdo argentino y siento que una especie de pudor defiende ese tema y que abundar en él es una traición. Porque en esta casa de América, amigos míos, los hombres de las naciones del mundo se han conjurado para desaparecer en el hombre nuevo que no es ninguno de nosotros aún y que predecimos argentino, para irnos acercando así a la esperanza. Es una conjuración de estilo no usado; pródiga aventura de estirpes, no para perdurar sino para que las ignoren al fin: sangres que buscan noche. El criollo es de los conjurados. El criollo que formó la entera nación, ha preferido ser uno de muchos, ahora. Para que honras mayores sean en esta tierra, tiene que olvidar honras. Su recuerdo es casi un remordimiento, un

reproche de cosas abandonadas sin la intercesión del adiós. Es recuerdo que se recata, pues el destino criollo así lo requiere, para la cortesía, y perfección de su sacrificio.

Buenos Aires nos impone el deber terrible de la esperanza. A todos nos impone un extraño amor —el amor del secreto porvenir y de su cara desconocida. Si hoy he jugado con recuerdos le pido a Buenos Aires que me perdone; nada desprecia el porvenir, ni siquiera recuerdos.

Mi agradecimiento a Mariano de Vedia y Mitre, Intendente de Buenos Aires, que me ha deparado este orgullo y esta alegría de hablar a mi ciudad; mi saludo, a los que me escuchan.

[*] En *Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación,* Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1936.

Y en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

BERNABÉ PÉREZ ORTIZ

HACIENDO PATRIA,

Buenos Aires, 1935

La materia de este libro es épica: la dura construcción de una carretera, el variado combate con dificultades casi insalvables de orden geográfico y humano. Su escenario es la tierra de Castilla; su motivo central, la salvación de un pueblo entorpecido y como cegado por las tempestades de nieve. Se trata de Pineda de la Sierra, pueblo de la provincia de Burgos, cerca del Arlanzón. El autor cuenta que de niño, debía recorrer a lomo de mula las cuatro leguas ásperas que hay entre el pueblo más cercano y Pineda, bajo el cuádruple riesgo de la montaña, de la noche creciente, de la confusa nieve y los lobos. “Más de una vez, me sorprendió la oscuridad de la noche en el estrecho camino bordeado de espesos matorrales, y más de una vez, también, sentí entre las malezas y en lo alto de los cerros el aullido escalofriante de los lobos, que de este modo se ponían en comunicación para reunirse y dar el golpe sobre las ovejitas, a veces defendidas en sus majadas por cercos de arbustos, y siempre por magníficos mastines cuyos cuellos amparaban grandes carlancas con afiladas puntas de acero… A pesar de todo, casi siempre las fieras saltaban la barrera y ni perros ni pastores podían impedir que algunos pobres animalitos fueran alcanzados por las bestias, cuyos crueles colmillos pasaban de parte a parte los pescuezos.” El niño que recorría esas soledades es ahora un hombre, con muchos años laboriosos de América. Por obra de su continuado fervor, dieciocho kilómetros de carretera cruzan ahora la cadena de la Demanda, salvando ríos y hondonadas y montes.

El libro consta de dos partes. La primera refiere a grandes rasgos (con oportunos toques autobiográficos, tales como el arriba citado) la historia del camino, desde su concepción a su ejecución; la segunda, documental, recoge una variada correspondencia.

Un personaje del “Embrujo de Sevilla” quiere oponer la vida del norteamericano, que la dedica entera a trabajar, a la del español que se la pasa cantando: contraste dos veces absurdo, porque las invenciones melódicas populares abundan en los Estados Unidos y porque los españoles trabajan. Buena prueba de lo segundo es la labor civil y fervorosa de Bernabé Pérez Ortiz.

Escribe Leoncio Sáez Alonso, en el prólogo: “Este libro es una lección de energía y de patriotismo”.

Y luego: “A otra cosa no ha aspirado su autor, ya que sus rutas lo llevaron por sendas muy opuestas a las letras. Sin embargo, hay cartas que son un dechado de redacción; planeadas como para conmover a hombres públicos, cuya faz verdadera no acabamos nunca de conocer. Y con esas cartas están las respetuosas y sinceras, dirigidas a aquellas personas que ya por su dignidad o por su saber, tienen el respeto del caballero y del patriota que se siente tocado de gratitud, al llevar su persona en sus ideas a los hombres cumbres de un momento histórico de España”.

Se trata, en suma, de las duraderas palabras de un hombre ilusionado y resuelto, que ha puesto en su escritura el mismo fervor y la misma generosa tenacidad que en su combate con las piedras y con las armas.

* *Obra,* Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, Año I, Nº 3, febrero de 1936.[20]

LABERINTOS

El concepto de laberinto —el de una casa cuyo descarado propósito es confundir y desesperar a los huéspedes— es harto más extraño que la efectiva edificación o la ley de esos incoherentes palacios. El nombre, sin embargo, proviene de una antigua voz griega que significa los túneles de las minas, lo que parece indicar que hubo laberintos antes que la idea de laberinto. Dédalo, en suma, se habría limitado a la repetición de un efecto ya obtenido por el azar. Por lo demás, basta una dosis tímida de alcohol —o de distracción— para que cualquier edificio provisto de escaleras y corredores resulte un laberinto. Recuérdese la aventura, o percance, de la "escalera infinita" en una de las novelas de Stevenson.

El reciente libro de Thomas Ingram ("A General History of Labyrinths", Londres, 1932) es quizá la primer monografía consagrada a ese tema. Incluye numerosas ilustraciones y abarca unas doscientas cincuenta páginas. Hay dos apéndices en cuerpo menor: uno, de "noticias apócrifas"; otro, que trata de fijar "los inmutables y genuinos principios que el arquitecto-jardinero debe observar en todo laberinto". Esos principios se reducen a uno: la economía. Si el espacio es vasto, el dibujo debe ser simple; si es reducido, los rodeos son menos intolerables. "Con dos millas cuadradas de terreno y doscientas bifurcaciones, curvas y ángulos rectos, el último chapucero es capaz de un buen laberinto… El ideal es el laberinto psicológico: el fundado (digamos) en la creciente divergencia de dos caminos que el explorador, o la víctima, supone paralelos. El laberinto ideal sería un camino recto y despejado de una longitud de cien pasos, donde se produjera el extravío por alguna razón psicológica. No lo conoceremos en esta tierra, pero cuanto más se aproxime nuestro dibujo a ese arquetipo clásico y menos a un mero caos arbitrario de líneas rotas, tanto mejor. Un laberinto debe ser un sofisma, no un galimatías."

El autor dedica un capítulo a cada uno de los cuatro famosos laberintos historiados por Plinio —incluso al tercero, al de Lemnos, cuya existencia niega (entendemos que sin mayor razón) y cuyas columnas discute. Del laberinto de Hauara (que constaba de dos palacios superpuestos e iguales, uno exterior y otro subterráneo, de mil quinientas cámaras cada uno y con doce patios) se ocupa, en cambio, con una prolijidad no inferior a la de aquel terrible edificio. Aún quedan rastros de él, excavados en 1888 por Flinders Petrie. Es obra de Amenembe Tercero, de la dinastía duodécima que imperó en Egipto veintitrés siglos antes de la era cristiana. Herodoto de Halicarnaso recorrió las cámaras superiores —lo que podríamos decir el anverso— pero le negaron la entrada a los subterráneos, de propósito sepulcral. "Ahí estaba el descanso de los reyes que edificaron ese tan confuso palacio, y de los cocodrilos sagrados." Así escribe Herodoto, en aquel libro de su Historia que narra también las costumbres del ave fénix: "pájaro raro hasta en Egipto".

Del celebrado laberinto de Creta, mucho tiene que referir, y que teorizar, Mr. Ingram. Es muy sabido que los griegos lo atribuían a Dédalo, artífice de un hombre de bronce que rechazó a los argonautas y de una vaca de madera de recuerdo infame, o galante. No es menos célebre la historia del Minotauro y de su ración anual de doncellas. Ingram la elogia. "En la última cámara o corazón de un recinto monstruoso ¿qué habitante mejor que un monstruo?" interroga. Habla después de Cnosos, de su numeración decimal, de una máscara de oro encontrada en Grecia, del santuario o palacio de la Doble Hacha y de las tauromaquias sagradas que engendraron la historia del Minotauro y en las que participaban mujeres.

Del primer apéndice de la obra copiamos una breve leyenda arábiga, traducida al inglés por sir Richard Burton. Se titula:

Historia de los dos reyes y los dos laberintos

"Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo lo vino a visitar un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de su simplicidad) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y desesperado los días y las noches. Al final imploró el socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía un laberinto mejor y que si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribó sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días y le dijo: En Babilonia me quisiste perder en un laberinto con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir ni puertas que forzar ni fatigosas galerías que recorrer ni muros que te veden el paso.

”Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde pereció de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere.”

* *Obra,* Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, Año I, Nº 3, febrero de 1936.[21]

RAÚL E. FITTE

SANATORIOS DE ALTITUD,

Buenos Aires, 1936

Bernard Shaw ha escrito que un sanatorio particular es un hotel de lujo. Su intención es denigrativa, pero lo cierto es que la buena edificación y buena dirección de un hotel ofrecen abundantes problemas, máxime si es de lujo: vale decir, cuando los huéspedes (o pacientes) han comprado el derecho de exigir cuanto se les antoje. No es menos indudable, con todo, que de los tres propósitos de la antigua fórmula terapéutica "curare cito, curare tuto, curare jucunde" —curar con rapidez, curar con seguridad, curar de una manera agradable— el primero se opone a los intereses del sanatorio, el segundo (como el primero) es harto difícil, y el tercero es el importante. Por lo demás, ya la palabra "sanatorio" es una especie de sofisma sutil o de petición de principio. ¿Cómo no sanar en un sanatorio? se pregunta el enfermo.

El libro que nos mueve a formular las consideraciones anteriores, es importantísimo. Su autor es el arquitecto Raúl E. Fitte, presidente del Tercer Congreso Panamericano de Arquitectos; su tema, el estudio, la crítica y la descripción de los sanatorios de altura en Francia, Italia, Suiza y España. Desde el punto de vista arquitectónico, la bibliografía de ese tema era nula; ese único hecho nos demuestra el valor de la obra de Fitte. En nuestro número anterior, adelantamos un capítulo de la obra; nuestros lectores habrán juzgado ya de su mérito.

No se trata de una compilación glacial de datos ajenos. El escritor, sin descuidar en página alguna la probidad científica más austera y más delicada, ejerce alguna vez la ironía. Así, cuando dice de la tuberculosis: "En un tiempo, era la enfermedad hereditaria, que se llevaba todos los hijos de una familia, los unos después de los otros. Era también la enfermedad interesante cantada por los románticos; la que tenía el privilegio agradable para el enfermo, pero terrible para la sociedad, de matar sin hacer sufrir y en medio de las más dulces ilusiones, por ser la enfermedad de los dieciocho años! Era la enfermedad soñada por las niñas y por los desilusionados, cuya existencia —nos dicen los poetas— se deslizaba en la alcoba tibia, rodeada de flores… soñando con el ser amado… asomándose a la ventana en la noche glacial para provocar la muerte"…

En otro lugar corrobora: "El conocimiento científico de la enfermedad nos es indispensable, ya que la idea que tenemos de ella es en general falsa y adquirida a través de los conceptos populares o de la literatura, que nos han inculcado datos erróneos, productos de la ignorancia de una época pasada o necesarios a la existencia del héroe de la novela: Margarita Gauthier y Mimí, no hubieran podido salir de los cerebros de Alejandro Dumas (h) y de Henri Muerger con los conceptos actuales de la enfermedad".

* *Obra,* Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, Año I, Nº 4, marzo de 1936.

ALFREDO CAHN

CUENTISTAS DE LA ALEMANIA LIBRE,

Buenos Aires, 1936

El volumen que paso a comentar, es una antología de cuentos breves, compilada y vertida al español por Alfredo Cahn. Dicen las primeras líneas del prólogo: “La selección de tales trozos entre la obra de los autores de la Alemania libre (y no de Alemania, lisa y llanamente) no significa, en realidad, restricción alguna, pues ni antes ni después del advenimiento del Tercer Reich han interesado los autores que hoy gozan de la protección de las autoridades políticas de Alemania. Una antología de los mejores prosistas compuesta en 1929 y la que empieza a hojear el lector, habrían reunido de cualquier manera los mismos nombres, pues los valores no han cambiado, y han sido libres en 1929 los mismos que hoy se han mantenido libres…”. Un antiguo rencor spenceriano de Hombre contra el Estado me hace abrazar con todo fervor la tesis de Cahn y presuponer que los autores que gozan del favor especial “de las autoridades políticas de Alemania” son verosímilmente tan nulos como los que detentan igual favor en la Rusia soviética —a quienes tampoco he leído—. Debo preguntar, sin embargo: Si la tesis de Cahn es verdadera ¿a qué insistir en que los autores son “libres”? ¿Se trata acaso de un ardid para que los cuentos nos parezcan más divertidos, al saber que fueron redactados por mártires? ¿Qué confusión deliberada es ésa entre los “mejores prosistas” (juicio de orden estético) y los que fueron y son “libres” (juicio moral)?

Una observación de conjunto: En este libro abundan los relatos naturalistas y ralean los fantásticos. El hecho importa, si consideramos que la literatura alemana no ha sido nunca psicológica ni realista. Un Henry James o un Proust alemán son inconcebibles: digo lo mismo de un Defoe, de un Zola, de un Maupassant. El instrumento natural de los alemanes ha sido siempre el símbolo: de Novalis a Kafka; desde Jakob Boehme hasta Spengler. Cuando el hombre de letras alemán se propone servirnos “une tranche de vie”, nos sirve una tisana increíble y diáfana: experiméntese en la página 97 el cuento “El desfile”.

Hay escritores cuya omisión deploro: verbigracia, Kasimir Edschmid; otros, cuya inclusión me alarma, como Heinz Liepmann.

He censurado la organización del volumen; sólo plácemes tengo, y puedo tener, para su ejecución. Traducir una lengua más compleja a una lengua más pobre sin que haya pérdida notable en el cambio, es empresa que linda con lo imposible; Alfred Cahn la ha cumplido. Las versiones de este libro son ejemplares; entre todas, quiero destacar la del singularísimo cuento de Thomas Mann: “José junto a las pirámides”.

[*] *Obra,* Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, Año I, Nº 4, marzo de 1936.

ANTOLOGÍA CLÁSICA
DE LA LITERATURA ARGENTINA

PRÓLOGO

En la presente *Antología Clásica de la Literatura Argentina* se aspira a ofrecer a los lectores una noción sintética de lo que fue la obra de los escritores y poetas del pasado definitivamente concluso: el título imponía limitaciones, y pensamos que sólo debería abarcar la extensión de tiempo que va desde los comienzos de la cultura de tipo occidental en el Río de la Plata, en el siglo XVI, hasta el final del período de organización de la Argentina moderna, en la década de 1880 a 1890. De los treinta y cinco autores que constituyen el conjunto, once alcanzaron el siglo XX; pero es significativo que cuanto escribieron todavía en nuestro siglo mire en general hacia el pasado: o es historia o son recuerdos personales.

No incluimos, pues, escritores nacidos después de 1850 o 1851: la generación de Joaquín González, de Ernesto Quesada, de Alejandro Korn, de Roberto Payró, pertenece de lleno a la Argentina actual; muchos de ellos acaban de desaparecer, unos pocos viven todavía.

Hay honda diferencia entre la literatura argentina de aquel pasado y la que comienza después de 1880. Los nuevos viven ya en una sociedad organizada, con perspectivas de estabilidad próspera: las instituciones de la nación, recientísimas como eran, habían adquirido solidez gracias a la energía moral y el vigor intelectual de sus creadores y sostenedores. Los pensadores pueden ya moverse, si lo desean, en el campo de la teoría pura; el artista puede, si lo desea, aislarse en la torre de marfil. Pero los hombres de la época anterior, desde la Revolución de Mayo hasta la conquista del desierto y la federalización de Buenos Aires, tenían que poner a prueba sus teorías en la acción; tenían que vivir la filosofía que profesaran; la literatura intervenía en las contiendas políticas. Eso da a la obra de aquellos escritores, desde Funes y Monteagudo hasta Avellaneda y Estrada, extraordinaria fuerza vital.

Nuestra antología, creemos, presenta el cuadro de la sociedad del pasado, con su inquietud constante, con sus aspiraciones y desfallecimientos: en ella domina, al fin, la fe en el porvenir de la patria, en el triunfo del bien y de la justicia sobre la tierra argentina.

Como los prosistas aquí representados son, por lo común, autores de obras extensas, las páginas que hemos escogido no siempre alcanzarán a representarlos en todos sus aspectos; hemos procurado, eso sí, que estén representados aspectos característicos: en lo posible, los mejores. Y hemos evitado las páginas demasiado conocidas, aunque sean magníficas: así, deliberadamente, omitimos *El hogar paterno,* y *El rastreador,* y *El baquiano;* entre las de Sarmiento.

A los poetas, en cambio, cabía representarlos a veces con obras íntegras: así van el *Martín Fierro* de Hernández, el *Fausto* de Estanislao del Campo, el *Santos Vega* de Obligado. Del *Santos Vega* de Ascasubi y de *La vuelta de Martín Fierro* resultaba necesario escoger solamente pasajes.

Hemos buscado, para cada obra, la edición autorizada, a fin de respetar las palabras auténticas del autor, muchas veces estragadas en las reimpresiones corrientes. Todo corte en el texto transcrito se señala con puntos suspensivos. Cuando para comprensión de algún pasaje es necesario intercalar una o más palabras, va indicado entre paréntesis angulares.

Todos los autores que aparecen en la antología son conocidos como escritores, a excepción de María Sánchez, admirable mujer que en sus cartas supo revelar con expresión vivaz su espíritu siempre activo y generoso. Creemos que su presencia completa el cuadro de la vida argentina del pasado. Se ha dicho que su voluminoso epistolario, cuando se publique, será porción significativa de la literatura argentina; lamentamos no haber tenido a mano otros materiales que los pocos ya impresos.

Figuran en la colección dos autores nacidos en territorios vecinos, pero en épocas en que la unidad del Río de la Plata era completa: Ruy Díaz de Guzmán y Bartolomé Hidalgo. Uno y otro están íntimamente ligados a la vida argentina. Lo está, igualmente, Groussac. Y lo está, por fin, Hudson, a quien sólo aleja de nosotros el idioma que escogió para expresarse.

[*] En *Antología Clásica de la Literatura Argentina,* Selección y Prólogo de Pedro Henríquez Ureña y Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Editorial A. Kapelusz y Cía., 1937.

INSCRIPCIONES

Las definiciones taxativas del arte literario —lo valedero es la metáfora (el finado ultraísmo), lo valedero es la metáfora más la rima (Lugones, 1909), lo valedero es la invención de extraños detalles (yo, pienso que con Josef von Sternberg), lo valedero es la sintaxis (yo también, otras noches)— sirven un justo fin: despejar un poco los diezmiles y los cienmiles de libros que el atolondrado tiempo acumula. Su voluntario fanatismo es análogo a la otra convención de que hay "genios" —hombres de sobrenatural calidad, que nos dispensan de estudiar o mentar la obra de sus colegas. Ahí está lo irrisorio de la disputa de modernos y antiguos: los dos consultan nuestra comodidad, el alivio de los oprimidos estantes.

En tiempos de reforma, la esperanza ilimitada y el asco suelen imaginar una operación que linda con Dios: el incendio total de las bibliotecas. Hacia 1910, los futuristas concibieron ese propósito y aprovecharon los diversos servicios de la Unión Postal Universal para que figurase en los diarios. Hacia 1650, se discutió en el Parlamento Inglés la aniquilación de cuanto pudiera recordar el orden antiguo, empezando por los archivos depositados en la Torre de Londres. Dos siglos antes de la era cristiana, el rey de Tsin abolió el sistema feudal, asumió el título de Primer Emperador y decretó la quemazón de todos los libros anteriores a Él.[22] Más de cuatrocientos hombres de letras fueron decapitados por ocultación de volúmenes de bambú, delito que importaba una infracción de ese principio artificial de la historia… Butler, en 1871, imaginó un venerable Profesor de Mundología, que presidía también una Sociedad Para Una Más Completa Obliteración Del Pasado.

La consecuencia que derivo de lo anterior es un exceso de belleza en el mundo, así como también de fealdad.

Priva tanto la idea de que la instigación del asombro es el más urgente deber de la literatura, que ya los escritores sólo redactan lo que les produce extrañeza —id est, lo ajeno a ellos. Si un escritor destaca o interpreta un pasaje, podemos sin el menor peligro inferir: *a*) que no le agrada mucho, *b*) que le parece a primera vista insignificante, *c*) que prefiere cualquier interpretación a la presentada por él. Si en verdad creyera que su interpretación es la justa, creería que los otros lo creen así, y vindicaría la contraria —para asombrar.

[*] *Bitácora,* Cuaderno II, Buenos Aires, junio de 1937.

LEPANTO

por G. K. Chesterton

White founts falling in the Courts of the sun,
And the Soldan of Byzantium is smiling as they run;
There is laughter like the fountains in that face of all men feared,
It stirs the forest darkness, the darkness of his beard,
It curls the blood-red crescent, the crescent of his lips,
For the inmost sea of all the earth is shaken with his ships.
They have dared the white republics up the capes of Italy,
They have dashed the Adriatic round the Lion of the Sea,
And the Pope has cast his arms abroad for agony and loss,
And called the kings of Christendom for swords about the Cross.
The cold Queen of England is looking in the glass;
The shadow of the Valois is yawning at the Mass;
From evening isles fantastical rings faint the Spanish gun,
And the Lord upon the Golden Horn is laughing in the sun.
Dim drums throbbing, in the hills half heard,
Where only on a nameless throne a crownless prince has stirred,
Where, risen from a doubtful seat and half attainted stall,
The last knight of Europe takes weapons from the wall,
The last and lingering troubadour to whom the bird has sung,
That once went singing southward when all the world was young.
In that enormous silence, tiny and unafraid,
Comes up along a winding road the noise of the Crusade.
Strong gongs groaning as the guns boom far,
Don John of Austria is going to the war,
Stiff flags straining in the night-blasts cold,
In the gloom black-purple, in the glint old-gold,
Torchlight crimson on the copper kettle-drums,
Then the tuckets, then the trumpets, then the cannon, and he comes.
Don John laughing in the brave beard curled,
Spurning of his stirrups like the thrones of all the world,
Holding his head up for a flag of all the free.
Love-light of Spain —hurrah!
Death-light of Africa!
Don John of Austria
Is riding to the sea.

Mahound is in his paradise above the evening star,
(*Don John of Austria is going to the war.*)
He moves a mighty turban on the timeless houri's knees,
His turban that is woven of the sunsets and the seas.
He shakes the peacock gardens as he rises from his ease,
And he strides among the tree-tops and is taller than the trees,
And his voice through all the garden is a thunder sent to bring
Black Azrael and Ariel and Ammon on the wing.
Giants and the Genii,
Multiplex of wing and eye,
Whose strong obedience broke the sky
When Solomon was king.
They rush in red and purple from the red clouds of the morn,
From temples where the yellow gods shut up their eyes in scorn;
They rise in green robes roaring from the green hells of the sea
Where fallen skies and evil hues and eyeless creatures be;
On them the sea-valves cluster and the grey sea-forests curl,

Splashed with a splendid sickness, the sickness of the pearl;
They swell in sapphire smoke out of the blue cracks of the ground,—
They gather and they wonder and give worship to Mahound.
And he saith, “Break up the mountains where the hermitfolk can hide,
And sift the red and silver sands lest bone of saint abide,
And chase the Giaours flying night and day, not giving rest,
For that which was our trouble comes again out of the west.

“We have set the seal of Solomon on all things under sun,
Of knowledge and of sorrow and endurance of things done,
But a noise is in the mountains, in the mountains, and I know
The voice that shook our palaces —four hundred years ago:
It is he that saith not “Kismet”; it is he that knows not Fate;
It is Richard, it is Raymond, it is Godfrey in the gate!
It is he whose loss is laughter when he counts the wager worth,
Put down your feet upon him, that our peace be on the earth.”
For he heard drums groaning and he heard guns jar,
(*Don John of Austria is going to the war*.)
Sudden and still —hurrah!
Bolt from Iberia!
Don John of Austria
Is gone by Alcalar.

St. Michael’s on his Mountain in the sea-roads of the north,
(*Don John of Austria is girt and going forth*.)
Where the grey seas glitter and the sharp tides shift
And the sea-folk labour and the red sails lift.
He shakes his lance of iron and he claps his wings of stone;
The noise is gone through Normandy; the noise is gone alone;
The North is full of tangled things and texts and aching eyes
And dead is all the innocence of anger and surprise,
And Christian killeth Christian in a narrow dusty room,
And Christian dreadeth Christ that hath a newer face of doom,
And Christian hateth Mary that God kissed in Galilee,
But Don John of Austria is riding to the sea.
Don John calling through the blast and the eclipse,
Crying with the trumpet, with the trumpet of his lips,
Trumpet that sayeth ha!
Domino Gloria!
Don John of Austria
Is shouting to the ships.
King Philip’s in his closet with the Fleece about his neck,
(*Don John of Austria is armed upon the deck*.)
The walls are hung with velvet that is black and soft as sin,
And little dwarfs creep out of it and little dwarfs creep in.
He holds a crystal phial that has colours like the moon,
He touches, and it tingles, and he trembles very soon,
And his face is as a fungus of a leprous white and grey
Like plants in the high houses that are shuttered from the day,
And death is in the phial and the end of noble work,
But Don John of Austria has fired upon the Turk.
Don John’s hunting, and his hounds have bayed—
Booms away past Italy the rumour of his raid.
Gun upon gun, ha! ha!
Gun upon gun, hurrah!
Don John of Austria
Has loosed the cannonade.

The Pope was in his chapel before day or battle broke,
(*Don John of Austria is hidden in the smoke*.)
The hidden room in man’s house where God sits all the year,
The secret window whence the world looks small and very dear.
He sees as in a mirror on the monstruous twilight sea

The crescent of the cruel ships whose name is mystery;
They fling great shadows foe-wards, making Cross and Castle dark,
They veil the plumed lions on the galleys of St. Mark;
And above the ships are palaces of brown, black-bearded chiefs,
And below the ships are prisons, where with multitudinous griefs,
Christian captives sick and sunless, all a labouring race repines
Like a race in sunken cities, like a nation in the mines.
They are lost like slaves that swat, and in the skies of morning hung
The stairways of the tallest gods when tyranny was young.
They are countless, voiceless, hopeless as those fallen or fleeing on

Before the high Kings' horses in the granite of Babylon.
And many a one grows witless in his quiet room in hell
Where a yellow face looks inward through the lattice of his cell,
And he finds his God forgotten, and he seeks no more a sign—
(*But Don Juan of Austria has burst the battle-line!*)
Don John pounding from the slaughter-painted poop,
Purpling all the ocean like a bloody pirate's sloop,
Scarlet running over on the silvers and the golds,
Breaking of the hatches up and bursting of the holds,
Thronging of the thousands up that labour under sea,
White for bliss and blind for sun and stunned for liberty.
Vivat Hispania!
Domino Gloria!
Don John of Austria
Has set his people free!

Cervantes on his galley sets the sword back in the sheath,
(*Don John of Austria rides homeward with a wreath*.)
And he sees across a weary land a straggling road in Spain,
Up which a lean and foolish knight for ever rides in vain,
And he smiles, but now as Sultans smile, and settles back the blade…
(*But Don John of Austria rides home from the Crusade*.)

* *Sol y Luna,* Buenos Aires, Nº 1, 1938.

LEPANTO

Traducción de Jorge Luis Borges

Blancos los surtidores en los patios del sol;
El Sultán de Estambul se ríe mientras juegan.
Como las fuentes es la risa de esa cara que todos temen,
Y agita la boscosa oscuridad, la oscuridad de su barba,
Y enarca la media luna sangrienta, la media luna de sus labios,
Porque al más íntimo de los mares del mundo lo sacuden sus barcos.
Han desafiado las repúblicas blancas por los cabos de Italia,
Han arrojado sobre el León del Mar el Adriático,
Y la agonía y la perdición abrieron los brazos del Papa,
Que pide espadas a los reyes cristianos para rodear la Cruz.
La fría Reina de Inglaterra se mira en el espejo;
La sombra de los Valois bosteza en la Misa;
De las irreales islas del ocaso retumban los cañones de España,
Y el Señor del Cuerno de Oro se está riendo en pleno sol.
Laten vagos tambores, amortiguados por las montañas,
Y sólo un príncipe sin corona, se ha movido en un trono sin nombre,
Y abandonando su dudoso trono e infamado sitial,

El último caballero de Europa toma las armas,
El último rezagado trovador que oyó el canto del pájaro,
Que otrora fue cantando hacia el sur, cuando el mundo entero era joven.
En ese vasto silencio, diminuto y sin miedo
Sube por la senda sinuosa el ruido de la Cruzada.
Mugen los fuertes gongs y los cañones retumban,
Don Juan de Austria se va a la guerra.
Forcejean tiesas banderas en las frías ráfagas de la noche,
Oscura púrpura en la sombra, oro viejo en la luz,
Carmesí de las antorchas en los atabales de cobre.
Las clarinadas, los clarines, los cañones y aquí está él.
Ríe Don Juan en la gallarda barba rizada.
Rechaza, estribando fuerte, todos los tronos del mundo,
Yergue la cabeza como bandera de los libres.
Luz de amor para España ¡hurrá!
Luz de muerte para África ¡hurrá!
Don Juan de Austria
Cabalga hacia el mar.

Mahoma está en su paraíso sobre la estrella de la tarde
(Don Juan de Austria va a la guerra.)
Mueve el enorme turbante en el regazo de la hurí inmortal,
Su turbante que tejieron los mares y los ponientes.
Sacude los jardines de pavos reales al despertar de la siesta,
Y camina entre los árboles y es más alto que los árboles,
Y a través de todo el jardín la voz es un trueno que llama
A Azrael el Negro y a Ariel y al vuelo de Ammon:
Genios y Gigantes,
Múltiples de alas y de ojos,
Cuya fuerte obediencia partió el cielo
Cuando Salomón era rey.
Desde las rojas nubes de la mañana, en rojo y en morado se precipitan,
Desde los templos donde cierran los ojos los desdeñosos dioses amarillos;
Ataviados de verde suben rugiendo de los infiernos verdes del mar
Donde hay cielos caídos, y colores malvados y seres sin ojos;
Sobre ellos se amontonan los moluscos y se encrespan los bosques grises del mar,
Salpicados de una espléndida enfermedad, la enfermedad de la perla;
Surgen en humaredas de zafiro por las azules grietas del suelo, —
Se agolpan y se maravillan y rinden culto a Mahoma.
Y él dice: Haced pedazos los montes donde los ermitaños se ocultan,
Y cernid las arenas blancas y rojas para que no quede un hueso de santo
Y no deis tregua a los rumíes de día ni de noche,
Pues aquello que fue nuestra aflicción vuelve del Occidente.

Hemos puesto el sello de Salomón en todas las cosas bajo el sol
De sabiduría y de pena y de sufrimiento de lo consumado,
Pero hay un ruido en las montañas, en las montañas y reconozco
La voz que sacudió nuestros palacios —hace ya cuatro siglos:
Es el que no dice "Kismet"; es el que no conoce el Destino,
Es Ricardo, es Raimundo, es Godofredo que llama!
Es aquel que arriesga y que pierde y que se ríe cuando pierde;
Ponedlo bajo vuestros pies, para que sea nuestra paz en la tierra.
Porque oyó redoblar de tambores y trepidar de cañones.
(Don Juan de Austria va a la guerra)
Callado y brusco —¡hurrá!
Rayo de Iberia
Don Juan de Austria
Sale de Alcalá.

En los caminos marineros del norte, san Miguel está en su montaña.
(Don Juan de Austria, pertrechado, ya parte)
Donde los mares grises relumbran y las filosas mareas se cortan
Y los hombres de mar trabajan y las rojas velas se van.

Blande su lanza de hierro, bate sus alas de piedra;
El fragor atraviesa la Normandía; el fragor está solo;
Llenan el Norte cosas enredadas y textos y doloridos ojos
Y ha muerto la inocencia de la ira y de la sorpresa,
Y el cristiano mata al cristiano en un cuarto encerrado
Y el cristiano teme a Jesús que lo mira con otra cara fatal
Y el cristiano abomina de María que Dios besó en Galilea.
Pero Don Juan de Austria va cabalgando hacia el mar,
Don Juan que grita bajo la fulminación y el eclipse,
Que grita con la trompeta, con la trompeta de sus labios,
Trompeta que dice ¡ah!
¡Domino Gloria!
Don Juan de Austria
Les está gritando a las naves.
El rey Felipe está en su celda con el Toisón al cuello
(Don Juan de Austria está armado en la cubierta)
Terciopelo negro y blando como el pecado que tapiza los muros
Y hay enanos que se asoman y hay enanos que se escurren.
Tiene en la mano un pomo de cristal con los colores de la luna,
Lo toca y vibra y se echa a temblar
Y su cara es como un hongo de un blanco leproso y gris
Como plantas de una casa donde no entra la luz del día,
Y en ese filtro está la muerte y el fin de todo noble esfuerzo,
Pero Don Juan de Austria ha disparado sobre el turco.
Don Juan está de caza y han ladrado sus lebreles—
El rumor de su asalto recorre la tierra de Italia.
Cañón sobre cañón, ¡ah, ah!
Cañón sobre cañón, ¡hurrá!
Don Juan de Austria
Ha desatado el cañoneo.

En su capilla estaba el Papa antes que el día o la batalla rompieran,
(Don Juan está invisible en el humo)
En aquel oculto aposento donde Dios mora todo el año,
Ante la ventana por donde el mundo parece pequeño y precioso.
Ve como en un espejo en el monstruoso mar del crepúsculo
La media luna de las crueles naves cuyo nombre es misterio.
Sus vastas sombras caen sobre el enemigo y oscurecen la Cruz y el Castillo
Y velan los altos leones alados en las galeras de San Marcos;
Y sobre los navíos hay palacios de morenos emires de barba negra;
Y bajo los navíos hay prisiones, donde con innumerables dolores,
Gimen enfermos y sin sol los cautivos cristianos
Como una raza de ciudades hundidas, como una nación en las ruinas,
Son como los esclavos rendidos que en el cielo de la mañana
Escalonaron pirámides para dioses cuando la opresión era joven;
Son incontables, mudos, desesperados como los que han caído o los que huyen
De los altos caballos de los Reyes en la piedra de Babilonia.
Y más de uno se ha enloquecido en su tranquila pieza del infierno
Donde por la ventana de su celda una amarilla cara lo espía,
Y no se acuerda de su Dios, y no espera un signo—
(Pero Don Juan de Austria ha roto la línea de batalla!)
Cañonea Don Juan desde el puente pintado de matanza,
Enrojece todo el océano como la ensangrentada chalupa de un pirata,
El rojo corre sobre la plata, y el oro.
Rompen las escotillas y abren las bodegas,
Surgen los miles que bajo el mar se afanaban
Blancos de dicha y ciegos de sol y alelados de libertad.
¡Vivat Hispania!
¡Domino Gloria!
Don Juan de Austria
Ha dado libertad a su pueblo!

Cervantes en su galera envaina la espada

(Don Juan de Austria regresa con un lauro)
Y ve sobre una tierra fatigada un camino roto en España,
Por el que eternamente cabalga en vano un insensato caballero flaco,
Y sonríe (pero no como los Sultanes) y envaina el acero…
(Pero Don Juan de Austria vuelve de la Cruzada.)

* *Sol y Luna,* Buenos Aires, Nº 1, 1938.[23]

ALGUNOS PARECERES DE NIETZSCHE

Siempre la gloria es una simplificación y a veces una perversión de la realidad: no hay hombre célebre a quien no lo calumnie un poco su gloria. Para América y para España, Arturo Schopenhauer es primordialmente el autor de *El amor, las mujeres y la muerte*: rapsodia fabricada con fragmentos sensacionales por un editor levantino. De Friedrich Nietzsche, discípulo rebelde de Schopenhauer, ya observó Bernard Shaw (*Major Barbara,* Londres, 1905) que era la víctima mundial de la frase "bestia rubia" y que todos atribuían su renombre y limitaban su obra a un evangelio para matones. A pesar de los años transcurridos, la observación de Shaw no ha perdido en validez, si bien hay que admitir que Nietzsche ha consentido y tal vez ha cortejado ese equívoco. En sus años finales aspiró a la dignidad de profeta y sabía que ese ministerio es incompatible con un estilo razonable o explícito. El más famoso (no el mejor) de sus libros es un *pastiche* judeo-alemán, un *prophetic book* más artificial y harto menos apasionado que los de Blake. Paralelamente a la composición de su intencionada obra pública, Nietzsche apuntaba en otros cuadernos los razonamientos capaces de justificar esa obra. Esos razonamientos (y toda suerte de meditaciones afines) han sido organizados y editados por Alfred Bacumler y componen dos tomos de cuatrocientas y quinientas páginas cada uno. La obra general se titula —algo torpemente— "La inocencia del devenir" y ha sido publicada en 1931 por Alfred Kröner. "En los libros publicados", escribe el editor: "Nietzsche habla siempre ante un adversario, siempre con reticencias; en ellos predomina el primer plano, como lo ha declarado el mismo autor. En cambio, su obra inédita (que abarca de 1870 a 1888) registra el fondo de su pensamiento, y por eso no es obra secundaria, sino obra capital".

Este fragmento —el 1072 del primer volumen— es un testimonio patético de su soledad: "¿Qué hago al borronear estas páginas? Velar por mi vejez: registrar para el tiempo, cuando el alma no puede emprender nada nuevo, la historia de sus aventuras y de sus viajes de mar. Lo mismo que me reservo la música para la edad en que esté ciego".

Es común identificar a Nietzsche con las intolerancias y agresiones del racismo y elevarlo (o denigrarlo) a precursor de esa pedantería sangrienta; veamos lo que Nietzsche —buen europeo, al fin— pensaba hacia 1880 de tales problemas. "En Francia —anota— el nacionalismo ha pervertido el carácter, en Alemania el espíritu y el gusto: para soportar una gran derrota —en verdad, una definitiva— hay que ser más joven y más sano que el vencedor."

La reserva final no debe impulsarnos a creer que las victorias de 1871 lo regocijaban con exceso. El fragmento 1180 del segundo volumen declara: "Para entusiasmarnos por el principio, *Alemania, Alemania encima de todo,* o por el imperio alemán, no somos lo bastante estúpidos"; poco antes observa: "*Alemania, Alemania encima de todo,* es quizá el lema más insensato que se ha propalado jamás. ¿Por qué Alemania —pregunto yo— si no quiere, si no representa, si no significa algo de más valor que lo representado por otras potencias anteriores? En sí, es sólo un gran Estado más, una bobería más en la historia".

El antisemitismo lo mueve a las siguientes observaciones: "Encontrar un judío es un beneficio sobre todo cuando se vive entre alemanes. Los judíos son un antídoto contra el nacionalismo, esa última enfermedad de la razón europea… En la insegura Europa son quizá la raza más fuerte: superan a todo el occidente de Europa por la duración de su proceso evolutivo. Su organización presupone un devenir más rico, un número mayor de etapas que el de los otros pueblos… Como cualquier otro organismo, una raza sólo puede crecer o perecer: el estancamiento es imposible. Una raza que no ha perecido, es una raza que ha crecido incesantemente. La duración de su existencia indica la altura de su evolución: la raza más antigua debe ser también la más alta. En la Europa contemporánea los judíos han alcanzado la forma suprema de la espiritualidad: la bufonada genial".

"Con Offenbach, con Enrique Heine, la potencia de la cultura europea ha sido superada: las otras razas no tienen la posibilidad de ser ingeniosas de esa manera… En Europa son los judíos la raza más antigua y más pura. Por eso la belleza de la mujer judía es la más alta."

Examinado con alguna imparcialidad, el párrafo anterior es muy vulnerable. Su propósito es refutar (o molestar) al nacionalismo alemán; su forma es una afirmación y una hipérbole del nacionalismo judío. Este nacionalismo es el más exorbitante de todos; pues la imposibilidad de invocar un país, un orden, una bandera, le impone un cesarismo intelectual que suele rebasar la verdad. El nazi niega la participación del judío en la cultura de Alemania; el judío, con injusticia igual, finge que la cultura de Alemania es cultura judía. Por lo demás, el pensamiento de Nietzsche debe haber sido más imparcial que sus afirmaciones; sospecho que se dirigía, *in mente,* a alemanes incrédulos e indignables.

En otro lugar escribe proféticamente: "Los alemanes creen que la fuerza debe manifestarse por el rigor y por la crueldad. Les cuesta creer que puede haber fuerza en la serenidad y en la quietud. Creen que Beethoven es más fuerte que Goethe; en eso se equivocan".

Este fragmento —el 1168— no carece tal vez de actualidad y aun de futuridad: "Todos los verdaderos germanos emigraron: la Alemania actual es un puesto avanzado de los eslavos y prepara el camino para la

rusificación de la Europa". Inútil agregar que esa doctrina puede congregar escasos prosélitos en la Alemania de hoy. El país está regido por germanistas que preconizan la anexión de ciertos vecinos porque son de raza germánica y ciertos otros vecinos porque son de raza inferior. Esos peligrosos etnólogos afirman un predominio germánico en Escandinavia, en Inglaterra, en los Países Bajos, en Francia, en Lombardía y en Norteamérica: hipótesis que no les prohíbe atribuir a Alemania la exclusiva representación de esa ubicua raza.

En otro lugar dice Nietzsche: "Bismarck es un eslavo. Basta mirar las caras de los alemanes: emigraron todos los que tenían sangre varonil, generosa; la lamentable población que no se movió: el pueblo de alma servil se mejoró después con alguna adición de sangre extranjera, principalmente eslava. La mejor sangre de Alemania es la sangre aldeana: por ejemplo, Lutero, Niebuhr, Bismarck".

Movilizar contra Alemania el párrafo que acabo de trasladar sería una ligereza y una injusticia. Una de las capacidades geniales del intelectual alemán —no sé si del francés— es la de no ser accesible a las supersticiones del patriotismo. En trance de ser injusto, prefiere serlo con su propio país. Nietzsche —no nos dejemos desviar por su nombre polaco— era muy alemán. Una de las amonestaciones que hemos leído nos exhorta a no confundir la mera violencia y la fuerza: así no hubiera hablado Zaratustra si hubiera tenido presente esa distinción.

En el fragmento 1139, Nietzsche condena con plenitud la obra de Lutero; en el fragmento 501 escribe, sin embargo: "El hombre hace que un acto sea meritorio, pero es imposible que un acto dé méritos a un hombre". También es imposible formular con menos palabras la doctrina que opuso Martín Lutero a la doctrina de la salvación por las obras.

En aquel ruidoso y casi perfectamente olvidado volumen —*Degeneración*— que tan buenos servicios prestó como antología de los escritores que el autor quería denigrar, Max Nordau vio en el carácter fragmentario de las obras de Nietzsche una demostración de su incapacidad para componer. A ese motivo (que no es lícito excluir y que no es importante) podemos agregar otro: la vertiginosa riqueza mental de Nietzsche. Riqueza tanto más sorprendente si recordamos que en su casi totalidad versa sobre aquella materia en que los hombres se han mostrado más pobres y menos inventivos: la ética.

Excepto Samuel Butler, ningún autor del siglo XIX es tan contemporáneo nuestro como Friedrich Nietzsche. Muy poco ha envejecido en su obra —salvo, quizás, esa veneración humanista por la antigüedad clásica que Bernard Shaw fue el primero en vituperar. También cierta lucidez en el corazón mismo de las polémicas, cierta delicadeza de la invectiva, que nuestra época parece haber olvidado.

[*] Diario *La Nación,*[24] Buenos Aires, 11 de febrero de 1940.

Y en:

J. L. Borges, *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Diario *La Nación,* Buenos Aires, 22 de agosto de 1999.

PARA LA NOCHE DEL 24 DE DICIEMBRE DE 1940, EN INGLATERRA

Que la antigua tiniebla se agrande de campañas,
Que de la porcelana cóncava mane el ponche,
Que los bélicos "crackers" retumben hasta el alba,
Que el incendio de un leño haga ilustre la noche.

Que el tempestuoso fuego, que agredió las ciudades
Sea esta noche una límpida fiesta para los hombres,
Que debajo del muérdago esté el beso. Que esté
La esperanza de tus espléndidos corazones.

Inglaterra. Que el tiempo de Dios te restituya
La no sangrienta nieve, pura como el olvido,
La gran sombra de Dickens, la dicha que retumba.

Porque no hacen dos mil años que murió Cristo,
Porque los infortunios más largos son efímeros,
Porque los años pasan, pero el tiempo perdura.

[*] *Saber Vivir,* Buenos Aires, Nº 4/5, noviembre-diciembre de 1940.

NOTA SOBRE *LA TIERRA PURPÚREA*

Esta novela primogénita de Hudson es reducible a una fórmula tan antigua que casi puede comprender la Odisea; tan elemental que sutilmente la difama y la desvirtúa el nombre de fórmula. El héroe se echa a andar y le salen al paso sus aventuras. A ese género nómada y azaroso pertenecen el *Asno de Oro* y los fragmentos del *Satiricón; Pickwick* y el *Don Quijote; Kim* de Lahore y *Don Segundo Sombra* de Areco. Llamar novelas picarescas a esas ficciones me parece injustificado: en primer término, por la connotación mezquina de la palabra; en segundo, por sus limitaciones locales y temporales (siglo dieciséis español, siglo diecisiete). El género es difícil, por lo demás. El desorden, la incoherencia y la variedad no son inaccesibles, pero es indispensable que los gobierne un orden secreto. He citado algunos ejemplos ilustres; quizá no haya uno que no exhiba defectos evidentes. Cervantes moviliza dos tipos: un hidalgo "seco de carnes", alto, ascético, loco y altisonante; un villano carnoso, bajo, comilón, cuerdo y dicharachero: esa discordia tan simétrica y persistente acaba por quitarles realidad, por disminuirlos a figuras de circo. Kipling inventa un Amiguito del Mundo Entero, el libérrimo Kim; después, imperdonablemente, le da el horrible oficio de espía. Anoto sin animadversión esas lacras; lo hago para juzgar *The Purple Land* con pareja sinceridad.

El mayor defecto de esta novela es (me parece) la vana y fatigosa complejidad de ciertas aventuras. Pienso en las del final: son lo bastante complicadas para fatigar la atención, pero no para interesarla. En esos onerosos capítulos, Hudson parece no entender que el libro es sucesivo (casi tan puramente sucesivo como los viajes de Simbad o como el Buscón) y lo entorpece de artificios inútiles. En realidad, su novela tiene dos argumentos. El primero visible: las aventuras del inglés Richard Lamb en la Banda Oriental. El segundo, íntimo, invisible: el acriollamiento de Lamb, su conversión gradual a una moralidad cimarrona que recuerda un poco a Rousseau y prevé un poco a Nietzsche. Sus *Wanderjahre* son *Lehrjahre* también.

Quizá ninguna de las obras de la literatura gauchesca aventaje a *The Purple Land*. Sería deplorable que tres o cuatro errores o erratas (*Camelones* por *Canelones, Aria* por *Arias, Gumesinda* por *Gumersinda*) nos escamotearan esa verdad… *The Purple Land* es fundamentalmente criolla. En Ascasubi hay una felicidad no menor, hay rasgos más vívidos, pero están inconexos y secretos en tres tomos incidentales, de cuatrocientas páginas cada uno. El *Martín Fierro* (pese al proyecto de canonización de Lugones) está falseado por inconvincentes bravatas y por una quejumbre casi italiana; *Don Segundo,* por el afán de magnificar las tareas más inocentes. Nadie ignora que su narrador es un gaucho; de ahí lo doblemente injustificado de ese gigantismo teatral que hace de un arreo de novillos una función de guerra. Güiraldes ahueca la voz para referir los trabajos cotidianos del campo; Hudson (como Ascasubi, como Hernández, como Eduardo Gutiérrez) narra con toda naturalidad hechos acaso atroces.

Alguien observará que en *The Purple Land* el gaucho no figura sino de modo lateral, secundario. Tanto mejor para la veracidad del retrato, cabe responder. El gaucho es hombre taciturno, el gaucho desconoce, o desdeña, las complejas delicias del recuerdo y de la introspección; mostrarlo autobiográfico y efusivo, ya es deformarlo.

Otro acierto de Hudson es el geográfico. Nacido en la provincia de Buenos Aires, en el círculo mágico de la pampa, elige sin embargo la tierra cárdena donde la montonera fatigó sus primeras y últimas lanzas: el Estado Oriental. Esta elección propicia le permite enriquecer el destino de Richard Lamb con el azar y con la variedad de la guerra: azar que favorece las ocasiones del amor vagabundo. Macaulay, en su artículo sobre John Bunyan, se maravilla de que las imaginaciones de un hombre sean con el tiempo recuerdos personales de muchos otros. Las de Hudson perduran en la memoria: el gaucho ensimismado que pita con fruición el tabaco negro, antes de la batalla; la muchacha que se da a un forastero, en la secreta margen de un río.

Mejorando una frase que James Boswell ha divulgado, Hudson refiere que muchas veces en la vida emprendió el estudio de la metafísica, pero que siempre lo interrumpió la felicidad. La frase (una de las más hermosas del mundo) es típica del hombre y del libro. Pese a la brusca sangre derramada y a las separaciones, *The Purple Land* es de los pocos libros felices que nos han deparado los siglos. (Otro, también americano, también de sabor casi paradisíaco, es el *Huckleberry Finn* de Mark Twain.)

[*] Guillermo Enrique Hudson, *Antología,* Buenos Aires, Losada, 1941.

Otra versión de este texto, en:

Diario *La Nación,* Buenos Aires, 3 de agosto de 1941, con el título "Nota sobre The Purple Land", recogido después en J. L. Borges, *Otras inquisiciones,* Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, con el título "Sobre The Purple Land" y en *Inquisiciones/Otras Inquisiciones,* Barcelona, Debolsillo, 2011.

ANTOLOGÍA POÉTICA ARGENTINA

PRÓLOGO

Ningún libro es tan vulnerable como una antología de piezas contemporáneas, locales. En vano el agredido compilador se empeña en simular una erudición que linda con la omnisciencia, una imparcialidad que es inaccesible a las variadas tentaciones de la costumbre, de la pasión, del hastío, una perspicacia que prefigura el Juicio Final; el público (yo también soy el público) inevitablemente denunciará pecados de omisión y de comisión. ¡Qué injusta la omisión de B, la inclusión de C! ¿Cómo repitieron esa página de Lugones, que ya figura en otras antologías? ¿Cómo rehusaron esa página de Lugones, que todas las antologías publican? Esas interjecciones (y otras) requieren alguna respuesta.

Teóricamente hay dos antologías posibles. La primera —rigurosamente objetiva, científica— estaría gobernada por el propósito de cierta enciclopedia china que pobló once mil cien volúmenes: comprendería todas las obras de todos los autores. (Esa "antología" ya existe: en tomos de diverso formato, en diversos lugares del planeta, en diversas épocas.) La segunda —estrictamente hedónica, subjetiva— constaría de aquellos *memorabilia* que los compiladores admiran con plenitud: no habría, tal vez, muchas composiciones enteras; habría resúmenes, excertas, fragmentos… En realidad, toda antología es una fusión de esos dos arquetipos. En algunas prima el criterio hedónico; en otras, el histórico.

Para la nuestra, hemos optado por el siguiente método. En lo que se refiere a los poetas representados, hemos querido prescindir de nuestras preferencias: el índice registra todos los nombres que una curiosidad razonable puede buscar. Alguna firma podrá no ser familiar al lector; el examen de las piezas correspondientes la justifica; más importante nos parece la ausencia de exclusiones imperdonables. Salvo en el caso de ciertos poetas mayores —Almafuerte, Lugones, Banchs, Capdevila, Ezequiel Martínez Estrada, Fernández Moreno—, figuran tres (o dos) composiciones de cada autor. Contrariando los métodos románticos de nuestro tiempo, no hemos optado por las más personales, características; hemos incluido las que nos parecen mejores. En muchos casos, las dos categorías coinciden. Hemos excluido los romances octosilábicos: forma rudimentaria y monótona.

El orden de la obra es el cronológico. Los autores se ordenan según la fecha de publicación de su primer libro. Abre la antología Almafuerte: escritor olvidado con injusticia, hombre que hubiera sido en plena barbarie el fundador de una religión, en plena civilización un Butler o un Nietzsche, pero que depravaron o entorpecieron la jerigonza de los diarios y el arrabal. Lo sigue el múltiple Lugones, cuya obra prefigura casi todo el proceso ulterior, desde las inconexas metáforas del ultraísmo (que durante quince años se consagró a reconstruir los borradores del *Lunario Sentimental*) hasta las límpidas y complejas estrofas de nuestro mejor poeta contemporáneo: Ezequiel Martínez Estrada. No es imposible que los críticos de un porvenir remoto juzguen que todos los poetas actuales son facetas o hipóstasis de Lugones. En esa extravagante unificación habría una justicia simbólica. Las fealdades endémicas de Lugones, sus lapsos de mal gusto, no la desmienten.* Fuera de esa órbita quedarían Enrique Banchs, Evaristo Carriego (que como Juan Pedro Calou, procede de Almafuerte) y Fernández Moreno, en quien algunos ven la influencia de los Machado, pero que es más intenso, más rico. Tal vez Lugones fue el primer poeta argentino que cuidó cada línea, cada epíteto, cada verbo. El ultraísmo exageró esas atenciones parciales y no paró hasta la desintegración del poema. No llegó, sin embargo, a la consecuencia final de ese procedimiento: la publicación de imágenes sueltas. (Jules Renard, en Francia, ya había cometido esa audacia.)

Hará veinte años clasificábamos a los poetas por la omisión o por el manejo de la rima; ese criterio (sin duda, insuficiente y parcial) tenía por lo menos la virtud de señalar una diferencia retórica. Ahora se prefieren las distinciones religioso-políticas: interminablemente oigo hablar de poetas marxistas, neotomistas, nacionalistas. En 1831 observó Macaulay: "Hablar de gobiernos esencialmente protestantes o esencialmente cristianos es como hablar de repostería esencialmente protestante o de equitación esencialmente cristiana". No menos irrisorio es hablar de poetas de tal secta o de tal partido. Más importante que los temas de los poetas y que sus opiniones o convicciones es la estructura del poema: sus efectos prosódicos y sintácticos.

Los franceses han contaminado de realismo (en el sentido escolástico de la palabra) la crítica literaria de nuestro tiempo. La exornan con metáforas militares (brigadas, retaguardia, vanguardia) y con metáforas políticas (centro, izquierdas, derechas). Niegan los individuos; sólo ven generaciones, escuelas. La *reductio ad absurdum* de ese "método" es cierto venerado manual de Albert Thibaudet, que tolera subtítulos como éste: *El proceso Dreyfus,* y hasta como éste: *Reservistas. Paul Valéry*.

No quiero desmentir la comodidad de las clasificaciones; quiero indicar que son meras comodidades, indispensables en el juego académico que se llama *historia orgánica de la literatura argentina,* pero que nada tienen que ver con el goce poético ni con la inextricable verdad. Teóricamente es lícito afirmar que *El cencerro de cristal* de Güiraldes —año de 1915— es la primer derivación importante del *Lunario sentimental* de Lugones

(1909); no menos verosímil es inferir que ambos eran lectores de Jules Laforgue… Una cosa es hablar de "poesía católica"; otra, percibir (inventar) las afinidades de los vehementes salmos de Wally Zenner, de las formas heráldicas de Marechal, de los agradables caos de Molinari, de las simetrías hispánicas de Bernárdez.

He mencionado, en el decurso de este prólogo, algunos nombres; quiero asimismo enumerar (antología de esta antología) los siguientes poemas: *Aulo Gelio,* de Capdevila; *Walt Whitman,* de Martínez Estrada; *Circuncisión,* de Grünberg; *Poema para ser grabado en un disco de fonógrafo,* de González Lanuza; *Luz de provincia,* de Mastronardi; *Espléndida marea de lágrimas,* de Petit de Murat; *Chanson sur deux patries,* de Gloria Alcorta; *Enumeración de la patria,* de Silvina Ocampo.

Es muy sabido que los literatos veneran lo popular: siempre que les permita un glosario y alguna pompa crítica, siempre que la indiferencia y los años lo hayan enriquecido de oscuridades o, a lo menos, de incertidumbre. Ahora celebran y comentan y a veces leen las payadas de los "gauchescos"; en un porvenir quizá no lejano deplorarán que las antologías argentinas de 1942 no incluyan el menor fragmento de la vasta epopeya colectiva que suman las letras de tango y que los discos de fonógrafo perpetúan. ¡Ahí está lo argentino —exclamarán— desdeñado por los fríos intelectuales! A esa futura reprensión es lícito oponer dos respuestas. Una: La categoría geográfico-sentimental *argentino* nada tiene que ver con lo estético. Otra: Ciertos poemas que deliberadamente rehúyen el color temporal y el color local —verbigracia, los lúcidos sonetos de Enrique Banchs— son, sin habérselo propuesto, muy argentinos. La poesía española de estas décadas es interjectiva, ocular; la de los argentinos es más explícita y no por eso menos íntima. El lector juzgará. La dificultad de clasificar nuestra lírica demuestra su caudal heterogéneo, su variedad feliz.

Ninguno de los géneros literarios que practican los argentinos ha logrado el valor y la diversidad de la lírica. El siglo diecinueve produjo una excelente prosa, una escritura apenas modificada de su lenguaje oral; el siglo veinte parece haber olvidado ese arte, que perdura en muchas páginas de Sarmiento, de López, de Mansilla, de Eduardo Wilde. Lugones inaugura el empleo de un lenguaje escrito y no siempre rehúsa las tentaciones de una sintaxis oratoria y de un vocabulario excesivo… Una antología de nuestra prosa contemporánea sería menos múltiple que este libro y abarcaría menos firmas irrefutables.

A diferencia de los bárbaros Estados Unidos, este país (este continente) no ha producido un escritor de influjo mundial —un Emerson, un Whitman, un Poe— ni tampoco un gran escritor esotérico: un Henry James o un Melville. Tenemos sí, varios poetas no inferiores a los de cualquier otra nación de habla hispánica. Básteme repetir los nombres de Lugones, de Martínez Estrada, de Banchs.

[*] J. L. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares, *Antología Poética Argentina,* Prólogo de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1941.

TEORÍA DE ALMAFUERTE

Entre las obras que no he escrito ni escribiré (pero que de algún modo me justifican, siquiera misterioso y rudimental), hay una cuyo título creo es el de esta nota.[25] Borradores de caligrafía pretérita prueban que ese libro irreal me visita desde 1932. Consta de unas cien páginas en octavo; imaginarle más es afantasmarlo indebidamente. Nadie debe dolerse de que no exista o de que sólo exista en el mundo inmóvil y atroz que forman los objetos posibles: el resumen que ahora trazaré puede equivaler al recuerdo que deja un libro extenso. Además, le conviene singularmente su condición de libro no escrito; el tema examinado es menos la letra que el espíritu de un autor, menos la notación que la connotación de una obra. A la teoría general de Almafuerte precede una conjetura particular sobre Pedro Bonifacio Palacios. La teoría (me apresuro a afirmarlo) puede prescindir de esa conjetura…

Nadie ignora que Palacios fue un hombre casto; es lícito inferir que esa castidad no era voluntaria. El tema fisiológico es siempre ingrato; prefiero remitir a mis lectores a la obra polémica de Bonastre (“Almafuerte”, XII, 1920) y a la debilísima refutación (“Almafuerte y Zoilo”, página 25, 1920) que vanamente balbuceó Antonio Herrero.

El testimonio de Almafuerte es más válido que cualquier discusión: lo prestan con terrible claridad las décimas tituladas “En el abismo”, que son el primer poema que redactó. Copio las últimas:

Yo soy de tal condición
que me habrás de maldecir,
porque tendrás que vivir
en eterna humillación.
Soy el alma, la visión,
el hermano de Luzbel,
que, impotente como él,
como él blasfema y grita.
¡Sobre mi testa gravita
la maldición del laurel!

Yo soy un palmar plantado
sobre cal y pedregullo:
la floración del orgullo,
del orgullo sublimado.
Soy un esporo lanzado
tras la procesión astral;
vil chorlo del pajonal
que al par del águila vuela…
¡Sombra de sombra que anhela
ser una sombra inmortal!

Yo, cada vez que me río,
pienso que ríe algún otro,
y cual si domase un potro
no me trato como a mío.
Soy la expresión del vacío,
de lo infecundo y lo yerto,
como ese polvo desierto
donde toda hierba muere…
¡Yo soy un muerto que quiere
que no lo tengan por muerto!

Harto más importante que la desdicha que las estrofas anteriores declaran es la aceptación plenaria de esa desdicha. Otros —Boileau, Swift, Kropotkin, Ruskin, Carlyle— han padecido como Pedro Palacios; nadie ha concebido como él una doctrina general de la frustración, una vindicación y una mística. He denunciado la soledad central de Almafuerte. Éste (acaso para no suicidarse) llegó a la certidumbre de que el fracaso no era un estigma suyo, sino el destino substancial o final de todos los hombres. Escribió (Herrero: “Almafuerte y su obra”, 1918): “La felicidad humana no ha entrado en los designios de Dios” y “No pidas más que justicia, pero mejor es que no pidas nada” y “Menosprécialo todo, porque todo tiene conciencia de su condición menospreciable”. El puro pesimismo de Almafuerte excede los límites del Eclesiastés y de Marco Aurelio: éstos

vilipendian el mundo, pero alaban y admiran al hombre justo, al que se identifica con Dios. No así Almafuerte, para quien la virtud es un azar de las fuerzas universales.

Yo repudié al feliz, al potentado,
Al honesto, al armónico y al fuerte…
¡Porque pensé que les tocó la suerte,
Como a cualquier tahúr afortunado!

dejó escrito en "El misionero".

Spinoza condenó el arrepentimiento; Almafuerte, el perdón. Lo condenó por lo que hay en él de pedantería, de condescendencia altanera, de Juicio Final ejercido por un hombre sobre otro.

Cuando el Hijo de Dios, el Inefable,
Perdonó desde el Gólgota al perverso…
¡Puso, sobre la faz del Universo,
La más horrible injuria imaginable!

dice uno de los cantos de "El misionero". Aún más claro es el último:

… No soy el Cristo-Dios, que te perdona.
¡Soy un Cristo mejor: soy el que te ama!

Almafuerte, para compadecer enteramente, hubiera querido ser tan obscuro como el ciego, tan inútil como el tullido y —¿por qué no?— tan infame como el infame.

Almafuerte creyó que la frustración es lo fundamental, lo central, del destino humano. Cuanto más abatido un hombre, más admirable; cuanto más invisible, más claro; cuanto más ruin, más alto. Así pudo escribir en "El misionero":

Yo veneré, genial de servilismo,
En aquel que por fin cayó del todo
La cruz irredimible de su lodo,
La noche inalumbrable de su abismo.

En otros versos de ese extraño poema dice del asesino:

¿Dónde oculta sus pálpitos de lobo?
¿Dónde esgrime su trágica energía?
¡Para ponerme yo como vigía
Mientras urde su crimen y su robo!

De la composición "Dios te salve" (que de algún modo prefigura la misma idea), básteme transcribir los versos finales:

Al que sufre noche y día
—Y en la noche hasta durmiendo—
La noción de sus miserias,
La gran cruz de su pasión:
Yo le agacho mi cabeza, yo le doblo mis rodillas,
Yo le beso las dos plantas, yo le digo: ¡Dios te salve,
Cristo negro, santo hediondo, Job por dentro,
Vaso infame del Dolor!

Almafuerte debió desempeñarse en una época adversa. En el Asia Menor o en Alejandría hubiera sido un gnóstico, un tejedor de dioses subalternos y de letras numéricas; en plena barbarie, un Antonio Conselheiro,* un Mahoma; en plena civilización, un Bütler o un Nietzsche. El destino le deparó los suburbios de la provincia de Buenos Aires; lo redujo a los años 1854-1917; lo rodeó de tierra, de polvo, de callejones, de compadritos ni siquiera iletrados. Su labor fue contradictoria, parcial. Honradamente creyó que la felicidad no es deseable. Su pensamiento acecha en los rincones de su obra; por ejemplo, en esta evangélica: "El estado perfecto del hombre es un estado de ansiedad, de anhelación, de tristeza infinita".

Federico de Onís ("Antología de la poesía española e hispanoamericana", 1934) ha repetido que el ideario de Almafuerte es vulgar. Estas notas quieren insinuar lo contrario. Más de un poeta argentino es igual o superior a Almafuerte; muchos rigen una retórica no menos espléndida que la suya y harto más lúcida: ninguno es más complejo intelectualmente; ninguno es un renovador de los problemas de la ética.

* Diario *La Nación,* Buenos Aires, 22 de febrero de 1942.

SOBRE UNA ALEGORÍA CHINA

Arthur Waley, cuyas delicadas versiones de Murasaki son obras clásicas de la literatura inglesa de nuestro tiempo, ha traducido, ahora, la *Relación de viajes por las tierras occidentales* de Wu Ch'eng-en. Se trata de una alegoría del siglo XVI; antes de comentarla, quiero examinar el problema o seudoproblema que el género alegórico presupone.

Todos propendemos a creer que la interpretación agota los símbolos. Nada más falso. Busco un ejemplo elemental: el de una adivinanza. Nadie ignora que a Edipo le interrogó la Esfinge tebana: ¿Cuál es el animal que tiene cuatro pies en el alba, dos en el mediodía y tres a la tarde? Nadie tampoco ignora que Edipo respondió que era el hombre. ¿Quién de nosotros no percibe inmediatamente que el desnudo concepto de *hombre* es inferior al mágico animal que deja entrever la pregunta y a la asimilación del hombre común a ese monstruo variable y de setenta años a un día y del bastón de los ancianos a un tercer pie? Los símbolos, además del valor representativo, tienen un valor intrínseco; en los enigmas (que pueden constar de veinte palabras) es natural que no haya un solo rasgo injustificado: en las alegorías (que suelen rebasar las veinte mil) ese rigor es imposible. Es también indeseable, pues la pesquisa de continuas correspondencias minúsculas entorpecería toda lectura. De Quincey (*Writings,* onceno tomo, página 199) dictamina que a un personaje alegórico podemos atribuirle cualquier discurso o cualquier acto, siempre que éstos no contradigan o no confundan la idea personificada por él. "Los caracteres alegóricos", dice, "ocupan un lugar intermedio entre las realidades absolutas de la vida humana y las puras abstracciones del entendimiento lógico". La hambrienta y flaca loba del primer canto de la Divina Comedia no es un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los sueños. Esa naturaleza plural es propia de todos los símbolos. Por ejemplo los vívidos héroes del *Pilgrim's progress* —Christian, Apollyon, Master Great-heart, Master Valian-for-truth— proponen una doble intuición, no unas figuras que se pueden canjear por nombres substantivos abstractos. (Un problema no irresoluble sería la ejecución de una alegoría breve y secreta, en la que todo lo que obrara o dijera una de las personas fuera esencialmente una injuria, lo de otra una merced, lo de otra una mentira, etc.)

De la novela traducida por Waley conozco una versión anterior, de Timothy Richard, curiosamente titulada *A mission to Heaven* (Shanghai, 1940). También he recorrido las excertas que incluye Giles en su *History of Chinese literature* (1901) y Sung-Nien Hsu en la *Anthologie de la littérature chinoise* (1933).

Quizás el rasgo más evidente de la vertiginosa alegoría de Wu Ch'eng-en es la vastedad panorámica. Todo parece transcurrir en un minucioso mundo infinito, con inteligibles zonas de luz y alguna de sombra. Hay ríos, grutas, cordilleras, mares y ejércitos; hay peces y tambores y nubes; hay una montaña de espadas y un lago punitivo de sangre. El tiempo no es menos pródigo que el espacio. Antes de recorrer el universo, el protagonista —un insolente mono de piedra, producido por un huevo de piedra— haraganea muchos siglos en una gruta. En sus peregrinaciones ve una raíz que cada tres mil años madura: quienes la huelen, viven trescientos sesenta años; quienes la comen, cuarenta y siete mil. En el Paraíso del Poniente, un Budha le habla de una divinidad cuyo nombre es el Emperador de Jade: hace mil setecientos cincuenta *kalpas* que se perfecciona ese Emperador y cada *kalpa* consta de ciento veintinueve mil años. *Kalpa* es término sánscrito; el amor de los ciclos de enorme tiempo y de los espacios ilimitados es típico de las naciones del Indostán, así como de la astronomía contemporánea y de los atomistas de Abdera. (Oswald Spengler, recuerdo, dictaminó que la intuición de un tiempo y de un espacio infinitos era privativa de la cultura que él llamó fáustica; pero el más inequívoco monumento de esa intuición del mundo no es el vacilante y misceláneo drama de Goethe sino el viejo poema cosmológico *De rerum natura*.)

Un rasgo singular hay en este libro: la noción de que el tiempo de los hombres no es conmensurable con el de Dios. El mono se introduce en los palacios del Emperador de Jade; a la aurora regresa; en la tierra ha pasado un año. Las tradiciones musulmanas ofrecen un rasgo parecido. Refieren que el Profeta fue arrebatado por la resplandeciente yegua Alburak hasta el séptimo cielo y que conversó en cada uno con los patriarcas y ángeles que lo habitan y que atravesó la Unidad y sintió un frío que le heló el corazón cuando la mano del Señor le dio la palmada en el hombro. Al dejar el planeta, el casco sobrenatural de Alburak había derribado una jarra; a su regreso, el Profeta la levantó antes que se derramara una sola gota… En el relato musulmán, el tiempo de Dios es más rico que el de los hombres; en el relato chino, es más pobre y más dilatado.

Una mano exuberante, un cerdo haragán, un dragón de los mares occidentales convertido en caballo, un borroso y pasivo malhechor cuyo nombre es Arena, que emprenden la difícil aventura de la inmortalidad y que para obtenerla ejercen el fraude, la violencia y las artes mágicas: tal es el argumento general de esta composición alegórica. Justo es agregar que la empresa purifica los caracteres: todos, en el capítulo final, ascienden a Budhas y regresan al mundo con un cargamento precioso de cinco mil cuarenta y ocho libros canónicos. J. M. Robertson, en su *Breve historia del Cristianismo,* sugiere que los gnósticos delinearon las jerarquías divinas a imagen de la burocracia terrestre; los chinos han usado ese método: Wu Ch'eng-en satiriza con fruición la burocracia angelical y, por consiguiente, las de este mundo. En el género alegórico propende a

la tristeza y al tedio; en este libro excepcional encontramos una irresponsable felicidad. Su lectura no nos recuerda el Criticón o los autos sacramentales: nos recuerda el último libro de Pantagruel o las *Mil y una noches*.

Los prodigios abundan en su decurso. El héroe, encarcelado por los demonios en una esfera de metal, crece mágicamente, pero la esfera crece también. El prisionero se achica hasta lo invisible, pero también se achica su cárcel… En otro capítulo pelean un demonio y un mago. El mago, herido, se convierte en cuatro mil magos. El demonio terriblemente le dice: "Multiplicarse es baladí; lo difícil es volver a juntarse".

También hay rasgos humorísticos. Un monje, convidado por unas hadas a un atroz banquete de carne humana, alega que es vegetariano y se va.

Uno de los capítulos terminales incluye un episodio en el que conviven lo patético y lo simbólico. Un hombre verdadero, Hsian Tsang, dirige a los fantásticos peregrinos. Al cabo de muchas adversidades les corta el paso un río dilatado y obscuro, de olas altísimas. Un barquero les propone llevarlos. Aceptan, pero el hombre percibe con horror que la barca no tiene fondo. El barquero declara que desde el principio del tiempo ha conducido en paz a miles de generaciones humanas. En la mitad del río ven un cadáver arrastrado por la corriente. De nuevo el hombre siente el frío del miedo: los otros le dicen que mire bien. Ese cadáver es el suyo: todos lo congratulan y abrazan.

La versión de Arthur Waley, aunque literariamente muy superior a la ejecutada por Richard, es acaso menos feliz en la selección de aventuras. Se titula *Monkey* y ha aparecido en Londres este año. Es obra de uno de los pocos sinólogos que es también un hombre de letras.

* Diario *La Nación,* Buenos Aires, 25 de octubre de 1942.
Y en:
Diario *La Nación,* Buenos Aires, 22 de agosto de 1999.

EL COMPADRE

por Manuel Pinedo[26]

Hombre de las orillas: perdurable.
Estaba en el principio y será el último.
Estará donde un trágico boliche,
Sin revocar, humilde y colorado,
Ante el vértigo inmóvil de los huecos
Aventura su caña y su baraja;
Estará donde un hombre de voz áspera,
Al compás de seis cuerdas trabajosas,
Frangolle con desdén una milonga
Más trivial y modesta que el silencio,
Pero que hable de vida, tiempo y muerte;
Estará donde el último retrato
De Yrigoyen presida austeramente
El vano comité que clausuraron
Con rigor las virtuosas dictaduras,
Negando al pobre el ínfimo derecho
De vender la libreta del sufragio;
Estará donde esté el despedazado
Suburbio, los calientes reñideros
Donde giran los crueles remolinos
De acero y aletazo, grito y sangre.
Mientras haya un clavel para la oreja
Del cuarteador; mientras perdure un tango
Que sea feliz y pendenciero y límpido;
Mientras, desde la altura del pescante,
El carrero gobierne taciturno
El lento río de los tres caballos,
Y mientras el coraje o la venganza
Prefieran al revólver tumultuoso
El tácito puñal, estará el hombre.

Oscuro y lateral, vivió sus días.
Se llamó Isidro, Nicanor, Amalio.
Admitió sin asombro los rigores,
El goce, la traición (ajena o propia).
Intuyó que a la larga son iguales
La precaria costumbre de la dicha
Y la costumbre que se llama Infierno.
En los días pretéritos fue el hombre
De Soler, de Dorrego, de Balcarce,
De Rosas y de Alem; fue siempre el hombre
Que se juega por otros hombres, nunca
Por una causa abstracta; fue el anónimo
Que se desangra en el barrial, vaciado
El vientre a puñaladas, como un perro.
(Murió en el Paraguay; murió en los atrios;
Murió la numerada muerte pública
Del hospital; murió en los pendencieros
Burdeles de Junín; murió en la cárcel;
Murió al margen del turbio Maldonado;
Murió en los carnavales de Barracas;
Murió en los carnavales, con careta.)

Cesan los versos. La epopeya sigue
En Gerli, en el Rosario, en Ciudadela.

Los prontuarios registran el retrato
De un enlutado de mirada aviesa.
La sangre silenciosa del indígena
Perdura en él. Prefiere la ironía
Al insulto, el rencor a la esperanza.
Las noches de la dársena y del hueco,
Las albas que desolan y denigran,
Lo verán acechar, sexo y cuchillo.

1943

[*] En *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música,* Selección de Sylvina Bullrich Palenque y Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé Editores, 1945. (Reeditado en 2000.)

LA ÚLTIMA INVENCIÓN DE HUGH WALPOLE

A juzgar por el drama y por la novela, ninguna de las acciones del hombre es tan interesante como el asesinato, para las imaginaciones británicas. Macbeth y Dorian Gray, Eugene Aram y el Sr. Edward Hyde, Jonas Chuzzlewit y el sabueso de los Baskerville son ilustres ejemplos de esa afición. Hasta su nombre —*murder*— posee una vibración que no tiene la palabra española y terriblemente figura en muchas carátulas: *On Murder Considered as One of the Fine Arts; Murder for Profit; The Murder in the Rue Morgue; Murder in the Cathedral*.…

Las vísperas, la ejecución y la posteridad de un asesinato son el tema de la última novela de sir Hugh Walpole. Se titula *The Killer and the Slain* y ha sido publicada sin la revisión final del autor. La he llamado novela, a causa de las doscientas cincuenta páginas que comprende; Walpole la subtitula *A Strange Story,* un extraño cuento. La palabra *cuento* se justifica, pues cada pormenor existe en función del argumento general; esa rigurosa evolución puede ser necesaria y admirable en un texto breve, pero resulta fatigosa en una novela, género que para no parecer demasiado artificial o mecánico requiere una discreta adición de rasgos independientes.

He contrapuesto la novela a los cuentos. Edgar Allan Poe, en *The Philosophy of Composition* (1846) y en *The Poetic Principle* (1850), arguye que los poemas largos no existen, ya que de hecho se resuelven en una sucesión de poemas breves, por imposibilidad de agotarlos en una sola lectura; ese argumento es trasladable a la prosa y cabría razonar que la novela no es un género literario sino un mero simulacro tipográfico… Sin embargo, es lícito sospechar que la diferencia entre la novela y el cuento no sólo es cuantitativa. En la novela prototípica interesan los caracteres; en el cuento, los hechos. También podría sostenerse que en la novela interesa lo que sucede; en el cuento, lo que va a suceder. Esas divisiones, tan atendibles en la teoría, son confusas e inútiles en la práctica: en cualquier forma de ficción, hasta en una anécdota, comprobamos que los caracteres existen en función de los hechos, y los hechos en función de los caracteres.

El argumento de *The Killer and the Slain* no es complejo. Desde la niñez un hombre (el que narra) es dominado y maltratado por otro; para romper esa tiranía, lo mata; el muerto, para perdurar o para vengarse, penetra en la conciencia del asesino; éste se transforma en él, gradualmente. Esa transformación, para ser atroz, debería ser asombrosa; Walpole no nos concede ninguna ambigüedad y hace que el novelista John Ozias Talbot emprenda su conversión fatal en James Oliphant Tunstall inmediatamente después de haberlo asesinado. El lector adivina las diversas etapas del proceso antes que el autor se las comunique, y la única sorpresa efectiva es el desenlace. En un relato breve, la simetría de la primera mitad y de la segunda hubiera sido una virtud; en una dilatada novela es un defecto que el autor no ha logrado corregir o disimular.

En el mundo imaginado por Walpole, como en el de los gnósticos sirios y en el de Hollywood, hay una continua milicia de las fuerzas del mal contra las del bien. Al formular esta afirmación pienso en el *Portrait of a Man with Red Hair,* en *The Old Ladies,* en *Marmer John,* en el admirable *Above the Dark Circus* y en este libro póstumo que no es, por cierto, el más admirable de la serie.

Walpole ha sido, con Victoria Sackville West y con Arnold Bennett, uno de los primeros panegiristas ingleses de Kafka; en las ficciones de este narrador, como en la diversa y caótica realidad, solemos ignorar quiénes representan el mal y quiénes el bien; en las de Walpole, esa atribución es notoria. En *The Killer and the Slain,* Walpole ha simplificado demasiado los caracteres, hasta el punto de que la transformación del uno en el otro es, desde el principio, inequívoca. Además, al encarnar el mal en la persona del pintor James Oliphant Tunstall, ha dotado a éste de previsibles y concretos rasgos malignos: lo ha hecho bebedor, brutal, calavera, soberbio, germanófilo y cruel. Henry James (a cuya memoria está dedicado *The Killer and the Slain*) ha observado en el prólogo de *The Turn of the Sorrows* que para sugerir el mal hay que eludir las especificaciones concretas, que inevitablemente son débiles; Walpole ha desoído ese parecer e inventa y acumula pequeñas maldades ineficaces. Es justo agregar que el problema que se ha propuesto (la presentación verosímil de un ser íntegramente perverso) es imposible y que no lo ha resuelto ningún teólogo y ningún literato. En *The Turn of the Screw* y en las narraciones congéneres de Arthur Machen el pecado no se revela —como en *The Killer and the Slain*— bajo la especie de actos concretos; no es una voluntaria transgresión de las leyes divinas, es un abominable estado del alma.

El lúcido lector no habrá dejado de observar que las iniciales de John Ozias Talbot son puntualmente las de James Oliphant Tunstall; esa coincidencia literal (y otras de aspecto, voz, estatura, etcétera) sugieren que el benévolo asesino y el diabólico asesinado son la misma persona y que nos hallamos ante una ficción alegórica del tipo de *William Wilson,* de Poe, o del *Jekyll and Hyde,* de Robert Louis Stevenson. Una circunstancia patética parece confirmar esa hipótesis: el fantasma que alguna vez persigue a Talbot después de la muerte de Tunstall no es el de Tuns-tall, sino el del mismo Talbot, que ha perecido esencialmente al cometer el crimen. Tal vez no es ilegítimo suponer que toda la historia es una alucinación padecida por el protagonista…

He denunciado las secretas faltas del libro; las virtudes son evidentes. En ningún momento es tedioso; puede

ser inverosímil o inconvincente en el recuerdo, pero nunca en el curso de la lectura: está ejecutado con singular claridad y abunda en pormenores circunstanciales que indican la sinceridad y la plenitud con que lo ha imaginado el autor. A medida que el héroe degenera, las valoraciones y el estilo se modifican. En otras literaturas que la inglesa, lo impreciso y lo fantástico se confunden; en este relato de Walpole la precisión convive felizmente con la irrealidad. Ha sido redactado sin vanidad: Walpole no se interpone entre los lectores y el texto.

En el capítulo tercero de la primera parte uno de los personajes observa que lo diabólico en el hombre no son los apetitos carnales y que las armas del demonio son la mezquindad, la perfidia, la traición a sí mismo, la frialdad y el juicio temerario. Ese dictamen coincide con el de Stevenson, que en uno de los *Ethical Studies* —año 1888— quiere enumerar "todas las manifestaciones de lo verdaderamente diabólico" y propone esta lista: "la envidia, la malignidad, la mentira mezquina, el silencio mezquino, la verdad calumniosa, el difamador, el pequeño tirano, el quejoso envenenador de la vida doméstica". Urgido por razones literarias, Walpole, en *The Killer and the Slain,* ha recurrido a manifestaciones más espectaculares del mal.

[*] Diario *La Nación,* Buenos Aires, 10 de enero de 1943.

EL PROPÓSITO DE *ZARATHUSTRA*

Nadie ha podido no observar que el más ilustre de los libros de Nietzsche (no el más complejo ni el mejor, ciertamente) es una imitación formal de los textos canónicos orientales; nadie, que yo sepa, ha agotado la significación de ese rasgo. Así, Alexander Tille enumera las afinidades de *Zarathustra* con el Canon budista, con los evangelios, con el *Diván oriental-occidental,* de Goethe, con *La sabiduría del brahmán* de Friedrich Rückert, con las epopeyas germánicas de Félix Dahn y con determinadas páginas de F. Th. Vischer; ese catálogo es, sin duda, justificable (ya los estoicos enseñaron que todo se vincula con todo y que en las vísceras de un buey está escrita la suerte de Cartago) pero no es iluminativo. Tampoco lo son las declaraciones de Elizabeth Förster-Nietzsche, que nos confía que *Así habló Zarathustra* es el libro más íntimo y personal de cuantos publicó su hermano, y que encierra la historia de sus amistades, de sus ideales, de sus éxtasis, de sus pesares, de sus desengaños, de sus mayores esperanzas y de sus más lejanos designios. Tampoco el célebre pasaje en que Nietzsche define esa obra como una composición musical.

Muchas contrariedades presenta *Así habló Zarathustra*: una sintaxis de aficiones arcaicas y un vocabulario neológico, la máxima energía y la máxima vaguedad, la inextricable ambigüedad del sentido y la pompa de la dicción. Enseñar a los hombres la doctrina del Superhombre, enseñar a los hombres la doctrina del Eterno Retorno, son los dos propósitos capitales de ese "libro para todos y para nadie". La ejecución del primero es equívoca: ciertos pasajes (verbigracia, el que afirma que el hombre será al Superhombre lo que el mono es al hombre) parecen predecir una futura especie biológica; otros, un europeo que se abstiene del cristianismo. No menos problemático es el caso del segundo propósito. Según la doctrina del Retorno, la historia universal es interminable y periódica; renacerán en otro ciclo los hombres que ahora pueblan el orbe, repetirán los mismos actos y pronunciarán las mismas palabras; viviremos (y hemos vivido) un número infinito de veces. Nietzsche pondera la casi intolerable *novedad* de esa conjetura; su ponderación comporta un misterio, si consideramos que Nietzsche, autor de un libro sobre el pensamiento metafísico de los griegos, no pudo no saber que los estoicos y los pitagóricos ya habían enseñado el Retorno. Básteme alegar a ese fin algunos testimonios ilustres. Escribe Plutarco, en el primer siglo de nuestra era: "Los estoicos absurdamente imaginan que en infinitas revoluciones de tiempo habrá infinitas lunas y soles, infinitos Apolos, infinitas Dianas e infinitos Neptunos" (*De los oráculos que han cesado y por qué,* XLI). Escribe Orígenes, a principios del siglo III: "Si (como quieren los estoicos) nace otro mundo idéntico a éste, Adán y Eva comerán otra vez del fruto del árbol, y de nuevo las aguas del diluvio prevalecerán sobre la tierra, y de nuevo los hijos de Israel servirán en Egipto, y de nuevo Judas recibirá los treinta dineros, y de nuevo Saúl guardará las ropas de quienes lapidaron a Esteban, y se repetirán todas las cosas que ocurrieron en esta vida" (*De las doctrinas fundamentales,* 2, III). Escribe san Agustín, en el siglo V:* "Es opinión de algunos que las cosas temporales giran de modo que Platón, insigne filósofo, enseñó a sus discípulos en Atenas en la escuela que se dijo Academia; que después de siglos innumerables, el mismo Platón, la misma ciudad, la misma escuela y los mismos discípulos volvieron a existir, y que, después de siglos innumerables, volverán a existir" (*De la ciudad de Dios,* 12, XIII). Escribe Hume, al promediar el siglo XVIII: "No imaginemos la materia infinita, como lo hizo Epicuro; imaginémosla finita. Un número finito de partículas no es susceptible de infinitas transposiciones: en una duración eterna, todos los órdenes y colocaciones posibles ocurrirán un número infinito de veces. Este mundo, con todos sus detalles, hasta los más minúsculos, ha sido elaborado y aniquilado, y será elaborado y aniquilado: infinitamente". (*Dialogues concerning natural religion,* VIII).

¿Cómo justificar ese consenso —llamémoslo así—, ya tantas veces denunciado por los comentadores de Nietzsche? Sus detractores postulan una confusión humana, harto humana, entre la inspiración y el recuerdo, cuando no entre la inspiración y la transcripción. El hebraísta Erich Bischoff lo acusa de plagiar y de no entender, el capítulo 23 de los *Primeros principios* de Spencer; el Dr. Otto Ernst enriquece el catálogo de "precursores" con el nombre de Julius Bahnsen; el admirable *Diccionario de la filosofía* de Mauthner indaga los orígenes del Retorno en el eterno cosmos de Heráclito, que es engendrado por el fuego y que cíclicamente devora el fuego. Más implacables todavía son los defensores de Nietzsche. Unos, para absolverlo de la imputación de plagiar, lo dotan de una sorprendente ignorancia; otros declaran que la Eterna Reiteración es un mero adorno retórico, una suerte de adjetivo o de énfasis. Olvidan o simulan olvidar la trágica importancia que Nietzsche atribuyó a ese adorno. "Inmortal es el instante", escribió, "en que yo engendré al Eterno Regreso. Por ese instante yo soporto el Regreso". Otro de los manuscritos afirma: "Eternamente volverá a invertirse tu vida como un reloj de arena y eternamente volverá a fluir, cuando regresen todas las condiciones que te dieron origen. Y entonces volverás a encontrar cada dolor y cada placer y cada amigo y enemigo y cada esperanza y cada equivocación y cada hoja de pasto y cada destello de sol, la continuidad de todas las cosas. Este círculo, en el que eres una semilla, siempre vuelve a resplandecer. Y cada círculo suele incluir una hora en que al principio en un solo hombre, y luego en muchos, y finalmente en todos, surge la idea más alta, la del regreso interminable de todas las cosas. Para la humanidad, esa hora es la hora del mediodía". Otra nota, aún

más significativa, declara: “Guardémonos de enseñar esta doctrina como una súbita religión. Debe infiltrarse lentamente, deben trabajarla muchas generaciones, para que sea un gran árbol que dé sombra a toda la humanidad venidera. ¿Qué son los dos mil años que hasta ahora miden el cristianismo? La idea más alta exige *muchos* millares de años; durante largo tiempo debe ser pequeña y sin fuerza… Simple, casi árida, la idea puede prescindir de elocuencia (*Beredsamkeit*). Será la religión de los más libres, de los más serenos, de los más altos: una grata pradera entre el hielo dorado y el cielo puro”.

Todo se explica, creo, a la luz de los párrafos anteriores. El tono inapelable, apodíctico, los infundados anatemas, los énfasis, la ambigüedad, la preocupación moral (mucho sabemos de la ética del Superhombre, nada absolutamente de su literatura o su metafísica), las repeticiones, la sintaxis arcaica, la deliberada omisión de toda referencia a otros libros, las soluciones de continuidad, la soberbia, la monotonía, las metáforas, la pompa verbal; tales anomalías de *Zarathustra* dejan de serlo, en cuanto recordamos el extraño género literario a que pertenece. ¿Qué diríamos de alguien que reprobara una adivinanza porque es obscura, o la tragedia de *Macbeth* porque mueve a terror y a piedad? Diríamos que ignora qué cosa es una adivinanza o una tragedia. Nosotros, sin embargo, solemos incurrir ante *Zarathustra* en un error análogo. A veces lo juzgamos como si fuera un libro dialéctico; otras, como si fuera un poema, un ejercicio desdichado o feliz de noble prosa bíblica. Olvidamos, propendemos siempre a olvidar, el enorme propósito del autor: *la composición de un libro sagrado*. Un evangelio que se leyera con la piedad con que los evangelios se leen.

Friedrich Wilhelm Nietzsche, antiguo profesor de filología en las aulas helvéticas, se creyó el apóstol, o fundador, de la religión del Retorno; esperó que el secreto porvenir la enriquecería de prodigios, de venturas, de adversidades, de mártires, de teólogos, de heresiarcas, de entusiasmos, de dogmas, de bibliotecas. No razonó, afirmó; sabía que remotos apologistas vindicarían cada una de sus palabras. Condescendió a un libro más pobre que él: presintió, que otros suplirían lo que él callaba. No se rebajó a la tarea servil de nombrar a sus precursores; tampoco los versículos del Corán enumeran las fuentes que alimentaron su lúcido caudal. No declinó la ambigüedad: prodigó voluntarias contradicciones para que el porvenir las reconciliara. Butler, en *The fair haven,* dice irónicamente que los evangelios contienen “la tiniebla y el fulgor de Rembrandt, o el dorado crepúsculo de los venecianos, el perder y el hallar, y la infinita libertad de la sombra”; Nietzsche buscó esa libertad para Zarathustra. Interpretado así, todos sus “defectos” se justifican.

El futuro es interminable. Quienes hablan de Nietzsche sin comprenderlo, quienes confunden su ética individual con la ninguna ética del nazismo, pueden encender otra guerra, en la que perezcan todos los libros del orbe occidental, salvo el enigmático Zarathustra, que fatalmente, quién sabe en qué naciones y en qué dialectos, ascenderá a libro sagrado.

Muchas generaciones han formulado el Eterno Retorno: Nietzsche fue el primero que lo sintió como una trágica certidumbre y que forjó con él una ética de la felicidad valerosa.

[*] Diario *La Nación,* Buenos Aires, 15 de octubre de 1944.

EL COMPADRITO

Prólogo

El compadrito fue el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal, como el gaucho lo fue de la llanura o de las cuchillas. Venerados arquetipos del uno son Martín Fierro y Juan Moreira y Segundo Ramírez Sombra; del otro no hay todavía un símbolo inevitable, aunque centenares de tangos y de sainetes lo prefiguran. Por lo demás, la primacía literaria del gaucho es quizá nominal: en el cuchillero Martín Fierro (como en Hormiga Negra y en otros paladines congéneres) la gente cree admirar al gaucho, pero esencialmente admira al compadre, en el sentido peyorativo de la palabra. Lo prueba el hecho de que el episodio más familiar de nuestra epopeya (sigo la clasificación de Lugones) es la pelea con el negro en el almacén.

Esta primera antología del compadrito no simula ser exhaustiva, ni puede serlo. Deliberadamente hemos prescindido del teatro nacional y de las letras de tango; suponemos que el lector ya maneja esa erudición divulgada. También hemos rehusado los encantos itálicos del lunfardo: fárrago artificial e indigente, menos típico de los arrabales que de la cárcel. Hemos prodigado las descripciones, los diálogos, los versos, las noticias de historiadores y de sociólogos. Hemos intercalado, entre estos testimonios ajenos, alguna manifestación inmediata del compadrito: coplas tramadas o prohijadas por él, una antigua milonga en la que resuenan su felicidad y su coraje.

Tres partes integran este libro. Los textos compilados en la primera registran el destino del compadrito, su ética de hombre que está solo y que nada espera de nadie; los de la segunda, la cronología de su arrabal; los de la tercera, su música. Suya con plenitud es la sentenciosa milonga; suyo parcialmente es el tango, si bien los instrumentos originales —piano, flauta, violín, después bandoneón— prueban que éste no surgió en las orillas, que se bastaron siempre, nadie lo ignora, con las seis cuerdas de la guitarra.

Ojalá este volumen sirva de estímulo para que alguien escriba aquel verosímil poema que hará con el compadre lo que el *Martín Fierro* hizo con el gaucho. Ojalá aquel poema, como el otro, sea menos estudioso de lo accidental que de lo central, de los dialectos y apariencias del tiempo que de la forma de un destino.

[*] *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*. Selección de Sylvina Bullrich Palenque y Jorge Luis Borges. Prólogo de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé Editores, 10 de febrero de 1945. (Reeditado en 2000.)

WILLIAM JAMES

PRAGMATISMO

NOTA PRELIMINAR

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquéllos, el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Anselmo, Leibniz, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Roscelín, Locke, Hume, William James. El nominalismo inglés del siglo XIV resurge en el escrupuloso idealismo inglés del siglo XVIII; la economía de la fórmula de Occam, *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem,* permite o prefigura el no menos taxativo *esse est percipi*. William James enriquece, a partir de 1881, esa lúcida tradición. Como Bergson, lucha contra el positivismo y contra el monismo idealista. Aboga, como él, por la inmortalidad y la libertad.

En la ubicua polémica secular de aristotélicos y platónicos, gozan los últimos de una incontestable ventaja: las conjeturas que proponen son singulares, increíbles e inolvidables. Parménides niega la variedad, niega el número, niega el tiempo y hace del intrincado universo una esfera inmóvil; para Platón, lo único real son las inconcebibles Ideas; Plotino, superando el principio de identidad, registra un orbe en el que cada cosa es todas las cosas, el sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol; Anselmo afirma un hijo que no es posterior a su padre y a quien le interesa la ética; Leibniz afirma que no ves las letras de este libro, pero que antes de crear el universo, Dios ordenó que las concibieras en el preciso instante en que las miraras; Kant razona que el espacio y el tiempo son anteriores en la mente a cualquier percepción; Bradley niega todo influjo de A sobre B, porque ese influjo es un tercer término C, que para influir en B requiere otro término D, que requiere otro término E, que requiere otro término F… Tales conjeturas *pueden* ser ciertas; nadie negará que son asombrosas; quien las combate, corre el albur de parecer un representante del mero, insípido sentido común. James eludió ese albur melancólico; en este libro, en *The Will to Believe* (1897), en *A Pluralistic Universe* (1909) y en *Some Problems of Philosophy* (1911), combatió a Hegel y a los hegelianos Bradley y Royce y fue tan asombroso como ellos, y mucho más legible. La exigencia alemana de que un filósofo sea también un abominable escritor ha sido impugnada por Schopenhauer (*Parerga und Paralipomena,* 2, XXIII); como Schopenhauer, como Hume, como Berkeley, como Descartes, James fue un escritor admirable. El pragmatismo, gracias a él, alcanzó a principios de nuestro siglo un auge no menor que el del bergsonismo congénere y que el auge presente del psicoanálisis. No sin prodigio, James logró que un sistema en que prevalecen hipótesis tranquilas fuera no menos atrayente que las más fanáticas invenciones de la razón. (Increíblemente, el hecho de que Papini fuera divulgador del pragmatismo y profesara —décadas después— el fascismo ha sido esgrimido contra James.) Suele argumentarse que James ha supeditado la filosofía a la felicidad y a la acción; pero esa felicidad es intelectual, esa acción es noble.

Las soluciones medias son uno de los rasgos del pragmatismo. Vanamente, secularmente, los deterministas discuten con los partidarios del albedrío. Éstos afirman que es legítimo hablar de *posibilidades,* es decir, de hechos que pueden acontecer o no acontecer; aquéllos dicen que todo acto, por mínimo que sea, es fatal. Los estoicos enuncian la doctrina de los presagios, según la cual, formando un todo el universo, cada una de sus partes prefigura (siquiera de un modo secreto) la historia de las otras; el marqués de Laplace, hacia 1814, juega con el proyecto de cifrar en una sola fórmula matemática todos los hechos que componen un instante del mundo, para luego extraer de esa fórmula todo el porvenir y todo el pasado… James interviene; conjetura que el universo tiene un plan general, pero que la recta ejecución de ese plan queda a nuestro cargo. Nos propone así un mundo vivo, un mundo inacabado, cuyo destino incierto y precioso depende de nosotros, "una aventura verdadera, con verdadero riesgo" (*Pragmatism,* VIII). Para un criterio estético, los universos de otras filosofías pueden ser superiores (el mismo James, en la cuarta conferencia de este volumen, habla de "la música del monismo"); éticamente, es superior el de William James. Es el único, acaso, en el que los hombres tienen algo que hacer. Le falta la simétrica perfección de los epigramas, de los logogrifos, de los acrósticos, de los relatos policiales; más bien recuerda a la populosa novela o al multánime Shakespeare. "Lo que me agrada en este novelista —dijo, aludiendo a Dios, G.K. Chesterton— es el trabajo que se toma con los personajes secundarios." En el imprevisible mundo de James no hay personajes que sean, *a priori,* secundarios.

El universo de los materialistas sugiere una infinita fábrica insomne; el de los hegelianos, un laberinto circular de vanos espejos, cárcel de una persona que cree ser muchas, o de muchas que creen ser una; el de James, un río. El incesante e irrecuperable río de Heráclito.

El pragmatismo no quiere coartar o atenuar la riqueza del mundo; quiere ir creciendo como el mundo.

[*] William James, *Pragmatismo,* Buenos Aires, Emecé Editores, 14 de marzo de 1945.

CARTAS DE MUSSET Y GEORGE SAND

Prólogo

El amor suele ser un convenio tácito cuyas partes se comprometen a hallarse indispensables y milagrosas. Juzgar que otra persona es milagrosa es una operación harto fácil, ya que todos vivimos en el anhelo de hallar personas milagrosas; avenirnos a que nos juzguen milagrosos no es mucho más difícil, ya que nadie se juzga por su conducta ni aun por sus palabras y pensamientos, sino por la partícula de inmediata divinidad que lo impulsa a vivir, la que se denomina *voluntad* en el lenguaje de Schopenhauer… En el convenio celebrado por George Sand y Musset, hay que notar esta circunstancia anormal: las partes eran realmente extraordinarias. No lo eran sólo para Dios; lo eran para los hombres, también. Heine declaró preferir (*Über die französische Buehne,* 1940) el verso de Musset y la prosa de Sand al verso y a la prosa de Hugo; no es tarea difícil multiplicar testimonios análogos.[*] El amor desea una secreta publicidad, desea misterio, simpatías y símbolos; el amor de Aurore Dudevant y de Alfred de Musset fue casi un espectáculo del París de la época romántica y lo es para nosotros, aún.

Los amores de George Sand fueron numerosos, pero sucesivamente "únicos" e indiscutiblemente sinceros. *¡Mi corazón es una tumba!* le escribía a Sainte-Beuve. *Más bien una necrópolis,* corrigió después Jules Sandeau… Sainte-Beuve, hacia 1833, le propuso varias alianzas. La silenciosa, desdeñosa mujer las rehusó. Opinó que Dumas era "trop commis-voyageur", Jouffroy "trop vertueux", Musset "trop dandy". Sin embargo, accedió a conocer al último e irreparablemente se enamoraron. La historia ha sido comprendida por Swinburne: "Alfred era voluble y George no se condujo como un perfecto caballero".

Naturalmente, ese epigrama no agota la curiosa aventura. Tampoco parecen agotarla los volúmenes suscitados por ella: *La confesion d'un enfant du siècle, Elle et lui, Lui et elle, Les lettres d'un voyageur, Le secrétaire intime*… Las circunstancias que es posible extraer de esas páginas gárrulas, tumultuosas y por lo general antagónicas, son las que paso a referir: A fines de 1833, George Sand logró el consentimiento de la madre de Musset para emprender con él viaje a Italia. En enero de 1834 se establecieron en Venecia. Desgraciadamente para Musset, no era el amor la única pasión de George Sand; la dominaba y la abrasaba también la pasión del trabajo. Nueve y diez horas cada día, la pluma fatigaba el papel; las copiosas tareas de redacción usurpaban las noches; los ciento diez volúmenes futuros de sus Obras Completas entenebrecían el presente. Musset, tal vez abochornado de su relativa esterilidad, buscó el socorro del alcohol y de las mujeres. Lo postró una crisis nerviosa, agravada por las alucinaciones y por el frenesí del *delirium tremens*. Entonces, George Sand se consagró a salvarlo. Renunció a los queridos manuscritos, renunció a los diversos géneros literarios; a casi todo renunció para compartir y amparar sus confusas noches de insomnio. No estaba sola en la tremenda tarea: la secundaba un médico veneciano, Pietro Pagello, de quien —fatalmente— se enamoró. Lo demás está en estas cartas. También en la novela *Jacques,* cuyo protagonista declara: "Nunca me he impuesto la constancia. Cuando he sentido que el amor había muerto, lo he dicho sin remordimiento o bochorno, y he acatado la Providencia, que me conducía a otra parte".

Tales fueron las circunstancias de la aventura. Pero lo verdadero en toda aventura no son las circunstancias concretas, es la general y abstracta pasión. Esa pasión que quiere comprender y abrazar todas las relaciones humanas y hace que en el Cantar de los Cantares, el rey le diga a la sulamita *hermana mía, esposa mía,* y que en estas cartas enamoradas, Alfred de Musset acaricie a George Sand con los nombres de hermana, de hija y de madre. Esa pasión impersonal que hace que toda carta de amor parezca redactada por nosotros, dirigida a nosotros.

[*] *Cartas de Musset y George Sand,* Buenos Aires, Editora Inter-Americana, 1945.
Y en:
Revista Universidad de Antioquía, Medellín, Colombia, Nº 241, julio-septiembre de 1995.

UNA DECLARACIÓN FINAL

No hay en la tierra un hombre que secretamente no aspire a la plenitud: es decir, a la suma de experiencias de que un hombre es capaz. No hay hombre que no tema ser defraudado de alguna parte de ese patrimonio infinito. Candorosamente pensaron ciertos filósofos que el hombre sólo aspira al placer; también aspira a la derrota, al riesgo, al dolor, a la desesperación, al martirio. Así, harto de gloria inútil, Oscar Wilde entabla un proceso que le franqueará la prisión, para enriquecerse de sombra… Hace veinte años, pudo sospechar mi país que las indescifrables divinidades le habían deparado un mundo benigno, y reversiblemente alejado de todos los antiguos rigores. Entonces, lo recuerdo, Ricardo Güiraldes evocaba con nostalgia (y exageraba, épicamente) las durezas de la vida de los troperos; a Francisco Luis Bernárdez y a mí, nos alegraba imaginar que en la alta ciudad de Chicago se ametrallaban los contrabandistas de alcohol; yo perseguía con vana tenacidad, con propósito literario, los últimos rastros de los cuchilleros de las orillas. Tan manso, tan incorregiblemente pacífico, nos parecía el mundo, que jugábamos con feroces anécdotas y deplorábamos "el tiempo de lobos, tiempo de espadas" que habían logrado otras generaciones más venturosas. Los poemas gauchescos eran, entonces, documentos de un pasado irrecuperable y, por lo mismo, grato, ya que nadie soñaba que sus rigores pudieran regresar y alcanzarnos.

Muchas noches giraron sobre nosotros y aconteció lo que no ignoramos ahora. Entonces comprendí que no le había sido negada a mi patria la copa de amargura y de hiel. Comprendí que otra vez nos encarábamos con la sombra y con la aventura. Pensé que el trágico año veinte volvía, pensé que los varones que se midieron con su barbarie, también sintieron estupor ante el rostro de un inesperado destino que, sin embargo, no rehuyeron. En esos días escribí este poema. Lo daré, como quien pone una viñeta al pie de una página.

Poema conjetural

El doctor Francisco Laprida, asesinado
el día 22 de setiembre de 1829 por
los montoneros de Aldao, piensa antes de morir:

Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento
Se dispersan el día y la batalla
Deforme, y la victoria es de los otros.
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,
Yo, Francisco Narciso de Laprida,
Cuya voz declaró la independencia
De estas rudas provincias, derrotado,
De sangre y de sudor manchado el rostro,
Sin esperanza ni temor, perdido,
Huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
Como aquel capitán del Purgatorio
Que, huyendo a pie y ensangrentando el llano
Fue cegado y tumbado por la muerte
Donde un oscuro río pierde el nombre,
Así habré de caer. Hoy es el término.
La noche lateral de los pantanos
Me acecha y me demora. Oigo los cascos
De mi caliente muerte que me busca
con jinetes, con belfos y con lanzas.
Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
De sentencias, de libros, de dictámenes,
A cielo abierto yaceré entre ciénagas;
Pero me endiosa el pecho inexplicable
Un júbilo secreto. Al fin me encuentro
Con mi destino sudamericano.
A esta ruinosa tarde me llevaba
El laberinto múltiple de pasos

Que mis días tejieron desde un día
De la niñez. Al fin he descubierto
La recóndita clave de mis años,
La suerte de Francisco de Laprida,
La letra que faltaba, la perfecta
Forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
Mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

Pisan mis pies la sombra de las lanzas
Que me buscan. Las befas de mi muerte,
Los jinetes, las crines, los caballos,
Se ciernen sobre mí… Ya el primer golpe,
Ya el duro hierro que me raja el pecho,
El íntimo cuchillo en la garganta.

* En Jorge Luis Borges, *Aspectos de la literatura gauchesca, Número,* Montevideo, 16 de enero de 1950. Conferencia leída en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo, el día 29 de octubre de 1945.[27]

VINDICACIÓN DEL 1900

Hace quince o veinte años que la nostalgia, la ternura y la burla tejen una cariñosa mitología alrededor del año 1900. Los elementos de esa mitología están en la conciencia de todos; corresponden a la escenografía *art-nouveau* de *Los crepúsculos del jardín,* de Lugones, con adición de algunos artefactos característicos: picos de gas, tranvías de caballos, bigotes, bigoteras, corsés, tarjetas postales en relieve, lámparas con caireles. Por supuesto, ese esquema simbólico de 1900 no es precisamente igual a 1900. Nunca lo son, por lo demás, los esquemas simbólicos. Lo característico de una época no está en ella; está en los rasgos que la diferencian de la época siguiente. Esos rasgos diferenciales sólo son perceptibles después. Así, los tranvías de caballos son típicos de 1900 porque han sido reemplazados por tranvías eléctricos; los buzones rojos no lo son, porque no han sido reemplazados. Para ver el año 1945 tal como lo verán los hombres de 1970, tendríamos que ver también el año 1970…

He mencionado el *art-nouveau,* he mencionado las decorativas estrofas de *Los crepúsculos del jardín* o de la sucursal montevideana de Herrera y Reissig. Ese arte y esa literatura son menos típicos de la realidad de 1900 que de nuestra visión. El erudito examen de cualquier enciclopedia revela los siguientes hechos: en 1899, Ibsen publicó el drama *Cuando nos despertemos de entre los muertos;* en 1900, Conrad publicó *Lord Jim* y Bernard Shaw sus *Tres comedias para puritanos* (*El discípulo del diablo, César y Cleopatra, La conversión del capitán Brassbound*); en 1901, Kipling publicó *Kim* y, H. G. Wells, *Los primeros hombres en la luna*. Cinco libros acabo de enumerar; libros contradictorios o heterogéneos que pueden suscitar cualquier reacción salvo la de piadoso cariño; libros cuyo solo recuerdo evoca la compleja y apasionada realidad de 1900. Compleja y apasionada… Los epítetos pueden asombrar, pues el pasado nunca es complejo (ha sido simplificado y estilizado por la memoria, por la memoria en la que siempre colabora el olvido) y nunca es apasionado, porque lo vemos como un cuadro en el que faltan nuestra voluntad, nuestra incertidumbre.

He mencionado, al azar de una enciclopedia, obras literarias: el lector que quiera ampliar el breve catálogo bosquejado aquí, puede agregar obras filosóficas, políticas, científicas, pictóricas y musicales. A no dudarlo, sentirá la gravitación de una realidad que casi lo confundirá, más complicada, más polémica, más libre, más razonable, más habitable, que la de 1945.

El problema del año 1900 visto por 1945 no es otra cosa que un aspecto de un problema más amplio: el siglo XIX juzgado por el siglo XX. Por la boca de un periodista, el siglo XX ha calificado de "estúpido" al siglo XIX; tal vez no es ilícito recordar que las dos doctrinas por las que están muriendo los hombres del siglo XX —nazismo y comunismo— son invenciones del siglo XIX. El nazismo procede notoriamente de Fichte y de Carlyle; el marxismo no carece de toda relación con Karl Marx; el estúpido siglo XIX fue, antes que ninguna otra cosa, un siglo de libérrima discusión; no hay argumento contra él, contra sus preferencias o instituciones, que no haya sido formulado por alguien en ese mismo siglo. El progreso es uno de los fetiches del siglo XIX; la refutación más enérgica del progreso es la de Schopenhauer, hombre del siglo XIX.

El darwinismo es otro de esos fetiches; nadie después lo ha refutado como lo refutó en su tiempo, Samuel Butler. Centenares de invectivas contra el estado totalitario fatigan las imprentas; ninguna tiene la lucidez y el poder del ensayo profético de Spencer, *El hombre contra el Estado*.

La mitología peculiar de 1900 ha trascendido al cinematógrafo. Ello era previsible, ya que se trata de una época lo bastante cercana para que la sintamos vinculada a nuestro destino, para que sin esfuerzo la imaginemos; lo bastante lejana para exhalar un prestigio romántico. Naturalmente, las películas que la exhiben son menos fieles como imágenes del pasado que del desdeñoso presente. El tango, el compadrito y el patotero abrumadoramente figuran en tales *films;* de su presencia cabe deducir que interesan en 1945, no que en 1900 interesaron. (A juzgar por la literatura contemporánea, tal no fue el caso.) Otro elemento del que no se resuelven a prescindir esos *films* pseudohistóricos son automóviles antiguos, de alabada y mediocre velocidad. Los protagonistas veneran esos vehículos porque son más veloces que una carreta; el público los desprecia, porque son harto menos veloces que los automóviles de hoy; es decir, el público procede exactamente como los personajes de que se burla… De paso, cabe deplorar la frivolidad de quienes exigen que una obra de arte sea cuidadosamente contemporánea, escrupulosamente local; toda obra de arte inevitablemente lo es, aunque su tema sea lejano en el tiempo y en el espacio. No hay que solicitar como una virtud una limitación que tiene el carácter de una fatalidad.

El tango, en el año 1900, no era importante. Sospecho que era casi imperceptible, pero los tangos de esa fecha que aún perduran —*Don Juan,* de Ernesto Poncio; *La morocha,* de Saborido— son, a no dudarlo, significativos del carácter de entonces. Digo el carácter, pues no pienso en los múltiples caracteres, en los múltiples y cambiantes caracteres de los hombres de entonces, sino en algo más precioso y fundamental: en el carácter anhelado por ellos, en el carácter que les halagaba atribuirse. (Chesterton, en algún ensayo de *Heréticos,* ha observado que el arte popular no refleja nunca el verdadero carácter de sus lectores, pero sí el carácter ideal.) Basta escuchar los tangos que he mencionado, o las congéneres milongas que los precedieron,

para saber que los compadres que los inventaron, silbaron y divulgaron, no eran tal vez hombres felices, ni siquiera hombres valerosos, pero sí eran hombres cuya aspiración era la felicidad y el valor. Eso anhelaban, así les gustaba pensarse. El tango actual, en cambio, se complace en la desventura y en el fracaso, y sólo admite la felicidad y el valor como temas de la nostalgia, como bienes que se han tenido y que ya no se tienen. El orillero del siglo XIX quería ser admirado por dichoso, por resuelto y por temerario; el de nuestro tiempo, por haber sido alguna vez esas cosas y, sobre todo, por ser un maltratado, un rencoroso, una víctima. De un ideal clásico hemos pasado a un ideal romántico, en el más abyecto sentido de esa palabra.

Hay una diferencia fundamental entre las milongas antiguas —el *Pejerrey con papas,* digamos, de la Academia Montevideana— y las milongas de sabor arqueológico que ahora se elaboran: las de ayer expresaban una felicidad posible, inmediata, las de hoy, un paraíso perdido.

Podría objetarse a lo anterior que la diferencia entre los tangos primitivos y los de ahora se debe, principalmente, a los instrumentos, a la sustitución de la flauta y del violín por el bandoneón quejumbroso. A ello podemos replicar que un motivo psicológico determinó esa sustitución, que el bandoneón fue elegido por quejumbroso. Durante muchos años yo creí que la decadencia del tango, que el entristecimiento del tango, era obra de los compositores boquenses; comprobé, luego, que los compositores antiguos eran también de origen itálico. No se trataba, pues, de una diferencia de sangre, sino de una diferencia de fecha. Nadie ha compuesto tangos más felices, más fundamentalmente criollos, que Vicente Greco.

Quienes hayan seguido estas inconexas y casuales observaciones, habrán notado que su propósito es negativo. No me he propuesto la imposible tarea de definir en una página una complicada etapa del mundo; me he limitado a señalar que esa etapa no se parece demasiado a su mitología ulterior. Tampoco ha sido mi propósito anular el placer que esa mitología produce; preferiría, eso sí, que gozáramos de ella como ficción, no como transcripción de una realidad. Hay expresiones de una época (decorativas, arquitectónicas, musicales, literarias también) cuyo encanto se debe a la sospecha de que son ligeramente ridículas; ello aconteció en el 1900 con el *art nouveau,* con el estilo vienés y con la lírica simbolista; ello acontece en nuestros días con la frugal albañilería de Le Corbusier, con las incómodas efusiones del superrealismo[*] y con las novelas sin argumento. ¿Qué no diríamos de quien se aventurara a juzgarnos por esas complacencias?

Nuestra época es, a la vez, implacable, desesperada y sentimental; es inevitable que nos distraigamos con la evocación y con la cariñosa falsificación de épocas pretéritas.

[*] *Saber Vivir,* Buenos Aires, Año V, Nº 53, 1945.

NOTA SOBRE EL *ULISES* EN ESPAÑOL

No soy de aquellos que místicamente prejuzgan que toda traducción es inferior al original. Muchas veces he comprobado, o he podido sospechar, lo contrario. Los evidentes *calembours* en que abunda el "*Oráculo manual*" de Gracián (*Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre*: *lo que éste sigue, el otro persigue*) lo hacen muy inferior al *Gracians Handorakel* de Schopenhauer, que, al prescindir de tales juegos, logra disimular el trivial origen fonético de las "ideas" que propone. Hacia 1827, De Quincey tradujo al inglés el "*Laocoonte*" de Lessing; he confrontado ambos trabajos; el texto inglés es más urbano y más elocuente. Así también, las prolijas versiones literales de las *1001 noches* (Lane, Burton, Mardrus, Littmann) insinúan e imponen la sospecha de que el resumen de Galland es harto superior al texto árabe. No nos asombren tales hechos; presuponer que toda recombinación de elementos es necesariamente inferior a un arreglo previo es presuponer que el borrador 9 es necesariamente inferior al borrador H ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la superstición o al cansancio.

Declarado esto, considero el problema de verter el *Ulises* al español. Salas Subirat juzga que la empresa "no presenta serias dificultades"; yo la juzgo muy ardua, casi imposible. Los más amargos detractores de Joyce (George Sampson: *The Concise Cambridge History of English Literature,* página 972) admiten su maestría verbal. Quienes rechazan el *Ulises* como novela, lo aceptan, sometidos, como epopeya. El *Ulises,* tal vez, incluye las páginas más caóticas y tediosas que registra la historia, pero también incluye las más perfectas. Lo repito, esa perfección es verbal. El inglés (como el alemán) es un idioma casi monosilábico, apto para la formación de voces compuestas. Joyce fue notoriamente feliz en tales conjunciones. El español (como el italiano, como el francés) consta de inmanejables polisílabos que es difícil unir. Joyce, que había escrito en el *Ulises*: *bridebed, childbed, bed of death, ghastcondled,* tuvo que resignarse a esta nulidad en la versión francesa: *lit nuptial, lit de parturition, lit de mort aux spectrales bougies*.

En esta primera versión hispánica del *Ulises,* Salas Subirat suele fracasar cuando se limita a traducir el sentido. La frase inglesa: *horseness is the whatness of allhorse* es una memorable definición de la tesis platónica, no así la lánguida equivalencia española: *el caballismo es la cualidad de todo caballo*. Otro ejemplo, breve también: *phantasmal mirth, folded away*: *muskperfumed* es una frase melodiosa y patética; *júbilos fantasmagóricos momificados*: *perfumados de almizcle* es, quizá, inexistente. *Hombre de inteligencia múltiple* equivale más bien a la nada que a *myriadminded man*. Muy superiores son aquellos pasajes en que el texto español es no menos neológico que el original. Verbigracia, éste, de la página 743: *que no era un árbol-cielo, no un antrocielo, no un bestiacielo, no un hombrecielo,* que recta e inventivamente traduce: *that is was not a heaventree, not a heavengrot, not a heavenbeast, not a heavenman*.

A priori, una versión cabal del *Ulises* me parece imposible. El propósito de esta nota no es, por cierto, acusar de incapacidad al señor Salas Subirat, cuyas fatigas juzgo beneméritas, cuyas aficiones comparto; es denunciar la incapacidad para ciertos fines, de todos los idiomas neolatinos y, singularmente, del español. Joyce dilata y reforma el idioma inglés: su traductor tiene el deber de ensayar libertades congéneres.[28]

[*] *Los Anales de Buenos Aires,* Buenos Aires, Año 1, Nº I, enero de 1946.

HILDA RODERICK ELLIS

THE ROAD TO HELL,

Cambridge University Press, 1945

De los paraísos que ha proyectado la imaginación de los hombres, ninguno más singular, ninguno menos duplicable, diremos, que el paraíso militar que ha descrito, a principios del siglo XIII, el polígrafo islandés Snorri Sturlason.[29] Es una casa bajo tierra (Valhala, *Valhöll*); espadas y no lámparas la iluminan; tiene quinientas puertas y por cada puerta saldrán, el último día, ochocientos hombres; van a dar ahí los guerreros que murieron en la batalla; cada mañana se arman, combaten, se dan muerte y resurgen; luego se embriagan de aguamiel y comen la carne de un jabalí inmortal. Hay paraísos contemplativos, paraísos voluptuosos, paraísos que tienen la forma del cuerpo humano (Swedenborg), paraísos de aniquilación y de caos, pero no hay otro paraíso guerrero, no hay otro paraíso cuya delicia esté en el combate. Mil y un doctores alemanes lo han invocado para demostrar el temple viril de las viejas tribus germánicas. Fuera de algunas líneas de César y de Cornelio Tácito, los alemanes han perdido toda memoria de su mitología; nadie ignora que se han acogido a la de los vikings.

Miss Roderick Ellis investiga, en este volumen, la escatología escandinava. Mantiene que Snorri simplificó, en gracia del rigor y de la coherencia, la doctrina de las fuentes originales, que datan del siglo VIII o del siglo IX. Ha comprobado que muy pocos textos mencionan la hoy famosa Valhala. Sólo cuatro veces la nombra la Edda Mayor; la *Historia Danica* de Saxo Gramático habla de un hombre a quien una mujer misteriosa conduce bajo tierra; ve ahí una batalla; la mujer dice que los combatientes son hombres que perecieron en las guerras del mundo y que su conflicto es eterno. En la Saga de Thorsteinn, Uxafótr, el héroe penetra en un túmulo; adentro hay bancos laterales; a la derecha hay doce hombres bizarros, de traje rojo; a la izquierda, doce hombres abominables, de traje negro; se miran con visible hostilidad; luego pelean y se infieren crueles heridas, pero no logran darse muerte… Dicho sea con otras palabras: el paraíso militar no fue nunca, ni siquiera entre vikings, una esperanza general de los hombres. Fue una cambiante y nebulosa leyenda, quizá más infernal que paradisíaca. Friedrich Panzer la juzga de origen celta.[*]

Sea lo que fuere, el concepto de que el infierno (o el paraíso) consta de la infinita repetición de un acto esencial es, innegablemente, asombroso. El undécimo libro de la Odisea lo prefigura; también lo publica el terrible cuento *Where Their Fire is not Quenched —Donde su fuego nunca se apaga—* de May Sinclair. (Cabe sospechar, sin embargo, que el impulso que llevó a los poetas a representar a Judas en el infierno, vendiendo eternamente a Jesús, es el mismo que los lleva a representarlo con una barba roja o con la bolsa de los treinta dineros; corresponde a la necesidad de caracterizarlo de una manera vívida.)

Otros capítulos estudian los ritos funerarios del Norte, el culto de los muertos, la necromancia y el concepto del alma.

[*] *Los Anales de Buenos Aires,* Buenos Aires, Año I, Nº 3, marzo de 1946.

CHRISTOPHER SMART,

The University of Missouri Studies, XVIII, 4

Christopher Smart no perecerá totalmente, porque su nombre está vinculado a otros nombres (uno, venerado por él; otro, que nunca oyó) que ignoran el desgaste y la muerte. Hacia 1783, alguien lo equiparó, en una discusión, con el poetastro Derrick; el doctor Samuel Johnson observó que no había mucho que elegir entre una pulga y un piojo. En 1887, Browning lo apostrofó en el tercer poema de la gárrula serie *Debates con algunas personas que tuvieron importancia en su tiempo*. Browning, en ese poema alegórico, imagina una casa apenas notable por la mediocridad y el buen gusto, pero que atesora, en el centro, una capilla de secreto esplendor, a la que siguen otras habitaciones insípidas. La casa es la obra literaria de Smart; la capilla, el poema que se titula *A Song to David*.

Con Macpherson, con Beckford, con William Blake, Christopher Smart es una de las excepciones románticas del ordenado siglo XVIII. En su dolorosa vida hubo largos intervalos de locura. Durante uno de esos eclipses, compuso (o proclamó, o acumuló) el bíblico poema *Jubilate Agno,* que de algún modo prefigura los métodos de *A Song to David*. En monstruosos versículos, convoca todas las criaturas del mundo, angelicales, humanas, animales, vegetales y minerales, para celebrar con él, que está loco, la gloria del Señor. A diferencia de las enumeraciones de Whitman, las de Christopher Smart no excluyen la directa mención de amigos del poeta y su vinculación emblemática a determinados peces, joyas y plantas. Por ejemplo:

"Que Johnson, de la casa de Johnson, se regocije con Omphalocarpa, especie de corteza erizada. Que Dios sea bondadoso con Samuel Johnson".

Otras líneas son menos claras:

"Que Shema se regocije con la Luciérnaga, que es la linterna del viajero y el aguamiel del músico…

"Que Hamul se regocije con el Cristal, que es puro y transparente…

"Que Mattithiah bendiga con el Murciélago, que mora en las desolaciones de la soberbia y vuela entre sepulcros".

Otro versículo declara (como las lilas de *Zuleika Dobson*) la inmortalidad personal de las flores; otro, que las flores pueden ver y que a Alexander Pope lo reconocían los claveles de su jardín; otro, que las flores son ángeles o están animadas por ángeles;* otro, que el gato es una especie querúbica (esto es, contemplativa) del género angelical de los tigres. Muchos versículos están dedicados a un gato, que distrajo los años de cautiverio del pobre Smart:

"Porque yo soy dueño de un gato de sobresaliente belleza, por el que alabo a Dios Todopoderoso".

Verosímilmente, los inventarios botánicos y zoológicos que prodiga Christopher Smart proceden del antepenúltimo salmo de la Escritura ("El árbol de fruto y todos los cedros, la bestia y todo animal, lo que se arrastra por la tierra y el ave de alas") y del Libro de Job. Ahí el Señor, desde un torbellino, aduce como pruebas de su poder el mar, el hielo, el unicornio, los astros, Behemoth y Leviatán.** También Christopher Smart los invoca, en *A Song to David*. Así:

> *Strong is the lion —like a coal*
> *His eyeball —like a bastion's mole*
> *His chest against the foes;*
> *Strong, the gier eagle on his sail,*
> *Strong against tide, the enormous whale*
> *Emerges as he goes*.

(*Strong against tide* repite la forma sintáctica del famoso *lentus in umbra* de la primera égloga de Virgilio. En el primer discurso del *Samson Agonistes* de Milton, análogamente se lee *They creep, yet see; I, dark in light, exposed*…)

En la obra de Smart los versos indescifrables abundan, pero también los versos espléndidos. De los primeros ha sobrellevado alguno el lector; he aquí un ejemplo de los últimos:

"Porque yo busqué la belleza, pero Dios, Dios me mandó al mar por perlas".

La poesía de Smart es una transformación de la extraña locura que padeció. Ebrio de gratitud por el universo, caía de rodillas en cualquier parte, a cualquier hora de la noche o del día, y prorrumpía en clamorosas plegarias. Hacia la medianoche o la aurora, solía despertar a sus amigos para que rezaran con él. No lo arredraban ni el rigor ni las burlas. Los caóticos versículos de *Jubilate Agno* y las graves y enérgicas estrofas de *A Song to David* educan o subliman esa necesidad de alabar.

Christopher Smart nació en el condado de Kent, en 1722, y murió en Londres, en 1771.

* *Los Anales de Buenos Aires,* Buenos Aires, Año I, Nº 4, abril de 1946.

FAUSTO

[PRÓLOGO]

Obras que fingen defender cosas indefendibles —el *Elogio de la locura,* de Erasmo; *Sobre el asesinato, considerado como una de las bellas artes,* de Thomas De Quincey; *La decadencia de la mentira,* de Wilde— presuponen épocas razonables; épocas tan ajenas a la locura, al asesinato y a la mentira, que les asombra el hecho de que alguien pueda vindicar esos males. ¿Qué pensaríamos, en cambio, de épocas en las que fuera necesario probar, con dialéctica rigurosa, que el agua es superior a la sed y que la luna merece que todos los hombres la miren, siquiera una vez antes de morir? En esa época vivimos; en Buenos Aires, a mediados del siglo XX, un prólogo del *Fausto* debe, ante todo, ser una defensa del *Fausto*.

Que yo sepa, su primer detractor fue Rafael Hernández, en un libro de 1896, cuyo inesperado tema es la nomenclatura de las calles de Pehuajó; Lugones, en 1916, renovó el ataque. Ambos acusan de ignorancia y de falsedad a Estanislao del Campo. Juzgan insostenible el primer verso de la primera estrofa. Rafael Hernández observa: "Ese parejero es de color *overo rosado,* justamente el pelo que no ha dado jamás un parejero, y conseguirlo sería tan raro como hallar un gato de tres colores"; Lugones confirma: "Ningún criollo jinete y rumboso como el protagonista, monta en caballo overo rosado: animal siempre despreciable cuyo destino es tirar el balde en las estancias, o servir de cabalgadura a los muchachos mandaderos". También han sido condenados los versos

> *Capaz de llevar un potro*
> *A sofrenarlo en la luna*.

Rafael Hernández observa que al potro no se le pone freno sino bocado y que sofrenar el caballo "no es propio de criollo jinete, sino de gringo rabioso". Lugones confirma o transcribe: "Ningún gaucho sujeta su caballo, sofrenándolo. Ésta es una criollada falsa de gringo fanfarrón, que anda jineteando la yegua de su jardinera". (Vicente Rossi, después, ha aplicado el mismo procedimiento analítico al *Martín Fierro,* con el mismo resultado aniquilador.)

¿Qué resolver, ante negaciones tan firmes? Yo me sé indigno de terciar en esas controversias rurales; soy aún más ignorante que el reprobado Estanislao del Campo. Apenas si me atrevo a insinuar que aunque los ortodoxos abominen del pelo overo rosado, el verso

> *En un overo rosao*

sigue —misteriosamente— gustándome. Ignoro si obra la costumbre, ignoro si la palabra *rosao* difunde una especial claridad; sé que me sería intolerable una variación. La décima entera, por lo demás, es un tremolante y bizarro objeto verbal; inútil cotejarla con la realidad, con otras realidades.

Pasan las circunstancias, pasan los hechos, pasa la erudición de los hombres versados en el pelo de los caballos; lo que no pasa, lo que tal vez nos acompañará en la otra vida, es el placer que da la contemplación de la felicidad y de la amistad. Ese placer, quizá no menos raro en las letras que en la realidad corporal, es (lo sospecho) la virtud central del poema. Muchos han alabado las descripciones del amanecer, de la llanura, del anochecer, que el escritor ha intercalado en sus páginas; yo tengo para mí que la sola mención preliminar de los bastidores escénicos las ha contaminado de falsedad. Lo admirable es el diálogo, es la clara y resplandeciente amistad que trasluce el diálogo.

Estanislao del Campo: Dicen que en tu voz no está el gaucho, verdad que fue de una jornada en el tiempo y de un desierto en lo dilatado del mundo, pero yo sé que están en ella la amistad y el valor, realidades que serán y fueron y son en la ubicuidad y en lo eterno.

Estanislao del Campo, soldado que en Pavón saludaste la primer bala ¡qué raro que de tus populosas noches y días perdure solamente una tarde que no viviste, una tarde que desvelaron dos imaginarios paisanos que han ascendido a dioses y te franquean su media hora inmortal!

* Estanislao del Campo, *Fausto,* Buenos Aires, Editorial Nova, 1946.[30]

FRANZ WERFEL

JUÁREZ Y MAXIMILIANO

PRÓLOGO

De las obras dramáticas de Franz Werfel, las de mayor renombre son la "trilogía mágica" *Spiegelmensch* (1920) y la "historia dramática en tres fases y en trece cuadros" *Juárez und Maximilian* (1924). La primera de las dos corresponde a un género en el que siempre se ha mostrado eminente la literatura alemana: la falsa obra maestra. Así lo ha comprobado la crítica: Karl Heinemann observa que *Spiegelmensch* tiene más de magia teatral que de teatro mágico; Albert Soergel (*Dichtung und Dichter der Zeit,* II, 496), que no es una trilogía y no es mágica. En su clamoroso decurso, Werfel renueva un tema predilecto de las neurosis, de las literaturas y de los mitos: el doble, el *doppelgänger*. (Ya Aristóteles trata de explicar la dolencia de aquellos que en todo tiempo y en todo lugar ven su imagen; ya una tradición rabínica narra la historia de tres hombres que bajaron al Reino de las Tinieblas: uno regresó loco; otro, ciego; el tercero, Akiba ben Yosef, dijo haberse encontrado consigo mismo.) Dos hermanos, dos enemigos, libran un largo duelo a muerte en la obra: el yo esencial del héroe, el *Seins-Ich,* que ansía lo absoluto y lo eterno; su yo aparencial o yo espectacular, *Schein-Ich* o *Spiegel-Ich,* que apetece las vanas plenitudes de la realidad, es decir, de la irrealidad. Tres mundos atraviesa el protagonista de ese drama alegórico: el mundo espiritual, cuyo símbolo es un convento; el mundo vital o afectivo; el ilusorio mundo de los éxitos, del poder y del goce. Ninguno de esos mundos lo satisface. Al final hay un juicio en el que testimonian las sombras; el héroe se juzga a sí propio y se condena a muerte. Bebe la copa del veneno; el yo aparencial, fulminado, se pierde en el espejo; el yo esencial despierta en el mundo absoluto, que es "incomprensible y hermoso". Tal es, a grandes rasgos, el emblemático argumento de *Spiegelmensch*. La crítica alemana, al desaprobarlo, ha pronunciado los venerados nombres de *Fausto,* de *Peer Gynt* y del *Till Damaskus* de Strindberg; tales evocaciones (a las que podríamos añadir la de *Jekyll y Hyde*) son válidas si quieren indicar una afinidad; son improcedentes si quieren abrumar con su gloria o sugerir un plagio.[*]

En *Spiegelmensch* el autor parte de una serie de conceptos abstractos, hecho que explica la poca vitalidad de la obra; en *Juárez und Maximilian* su punto de partida es la intuición total de un carácter. (Que la historia confirme esa intuición importa muy poco; lo indispensable es que creamos que cree en ella el autor.) "Su carácter fue su destino", dijo famosamente Gottfried Keller de un personaje de sus cuentos; lo mismo es lícito decir del Maximiliano de Werfel, como de todo irredimible héroe trágico. Maximiliano es un hombre complejo y escrupuloso, a quien han extraviado las circunstancias en un mundo implacable. Antes de combatir está derrotado, porque lo desarman la piedad y la lucidez. Incurre, gradualmente, en la culpa máxima: la de admitir que su enemigo puede tener razón. Dicta decretos filantrópicos; ampara al peón y al indio. Obra de esa manera porque ya entrevé que su causa, intrínsecamente, no es justa. A través de la derrota y de las tradiciones (toleradas por él, íntimamente fomentadas por él), Maximiliano se convierte en su propio juez y en su propio verdugo. Siente un afecto inexplicable por Juárez. A éste (que acabará por fusilarlo en Querétaro) nunca lo vemos. En esa ocultación hay algo más que un hábil artificio dramático; Juárez es de algún modo la conciencia del triste emperador.

En el primer volumen de *Parerga und Paralipomena* de Schopenhauer asombrosamente se lee que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo olvido un rechazo, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio. De esa fantástica doctrina (que Schopenhauer fundamenta en razones de índole panteísta) podría ser un ejemplo minucioso este gradual e inexorable drama de Werfel. En su decurso, anota Albert Soergel (obra citada, II, 498), Werfel trata la historia de tal modo "que ésta, sin dejar de ser historia, es poesía".

Franz Werfel es un gran poeta judioalemán en el que vive la Tradición de los Salmos; esa circunstancia es visible en toda su obra.

[*] Franz Werfel, *Juárez y Maximiliano,* Buenos Aires, Emecé Editores, 10 de julio de 1946.

LA PARADOJA DE APOLLINAIRE

Con alguna evidente salvedad (Montaigne, Saint-Simon, Bloy), cabe afirmar que la literatura de Francia tiende a producirse en función de la historia de esa literatura. Si cotejamos un manual de la literatura francesa (verbigracia, el de Lanson o el de Thibaudet) con su congénere británico (verbigracia, el de Saintsbury o el de Sampson), comprobaremos no sin estupor que éste consta de concebibles seres humanos y aquél de escuelas, manifiestos, generaciones, vanguardias, retaguardias, izquierdas o derechas, cenáculos y referencias al tortuoso destino del capitán Dreyfus. Lo más extraño es que la realidad corresponde a ese frenesí de abstracciones; antes de redactar una línea, el escritor francés quiere comprenderse, definirse, clasificarse. El inglés escribe con inocencia, el francés lo hace a favor de *a,* contra *b,* en función de *c,* hacia *d*… Se pregunta (digamos): ¿Qué tipo de sonetos debe emitir un joven ateo, de tradición católica, nacido y criado en el Nivernais pero de ascendencia bretona, afiliado al partido comunista desde 1944? O, más técnicamente: ¿Cómo aplicar el vocabulario y los métodos de los Rougnon-Macquart a la elaboración de una epopeya sobre los pescadores del Morbihan, que una al fervor de Fénelon la gárrula abundancia de Rabelais y que no descuide, por cierto, una interpretación psicoanalítica de la figura de Merlín? Esta premeditación que es la nota de la literatura francesa la hace abundar no sólo en composiciones de rigor clásico sino en felices, o infelices, extravagancias; basta, en efecto, que un hombre de letras francés profese una doctrina para que la aplique hasta el fin, con una especie de feroz probidad. Racine y Mallarmé (ignoro si la metáfora es tolerable) son el mismo escritor, ejecutando con el mismo decoro dos tareas disímiles… Hacer escarnio de esa premeditación no es difícil; conviene recordar, sin embargo, que ha producido la literatura francesa, acaso la primera del orbe.

De las obligaciones que puede imponerse un autor, la más común y sin duda la más perjudicial es la de ser moderno. *Il faut être absolument moderne,* decidió Rimbaud, limitación que corresponde, en el tiempo, a la muy trivial del nacionalista que se jacta de ser herméticamente danés o inextricablemente argentino. Schopenhauer (*Welt als Wille und Vorstellung,* II, 15) juzga que la mayor imperfección del intelecto humano es su carácter sucesivo, lineal, su encadenación al presente; venerar esa imperfección es un desdichado capricho. Guillaume Apollinaire lo abrazó, lo justificó y lo predicó a sus contemporáneos. Más aún, le entregó su destino. Lo hizo —recuérdese el poema *La jolie rousse*— con admirable y clara conciencia de los tristes peligros de la aventura.

Esos peligros eran reales; hoy como ayer, el valor general de la obra de Apollinaire es más documental que estético. La visitamos para recuperar el sabor de la poesía "moderna" de los primeros decenios de nuestro siglo. Ni un solo verso nos permite olvidar la fecha en que fue redactado, falta en que no incurrieron, digamos, los coetáneos trabajos de Valéry, de Rilke, de Yeats, de Joyce… (Quizá, para el porvenir, el único fin de la literatura "moderna" sea el insondable *Ulises,* que de algún modo justifica, incluye y supera a los otros textos).

Quien juxtapone al nombre de Apollinaire el nombre de Rilke parece cometer un anacronismo, tan cerca de nosotros está el segundo, tan lejos —ya— el primero. Sin embargo, *Das Buch der Bilder,* que incluye el inagotable *Herbsttag,* es de 1902; *Calligrammes,* de 1918. Apollinaire, a trueque de exornar sus composiciones con tranvías, aeroplanos y otros vehículos, no se compenetró con su tiempo, que es nuestro tiempo.

Para los escritores de 1918, la guerra fue lo que Tiberio Claudio Nerón para su profesor de retórica: "Lodo amasado con sangre". Todos la percibieron así, Unruh como Barbusse, Wilfred Owen como Sassoon, el solitario Klemm como el concurrido Remarque. (Paradójicamente, uno de los primeros poetas que destacaron la monotonía, el tedio, la desesperación y las deshonras físicas de la guerra contemporánea fue Rudyard Kipling, en sus *Barrack-Room Ballads* de 1903.) Para Guillaume Apollinaire, subteniente de artillería, la guerra fue ante todo un bello espectáculo. Así lo exponen sus poemas; así lo corroboran sus cartas. Guillermo de Torre, el más devoto y lúcido de sus comentadores, observa: "En las largas noches de las trincheras el soldado-poeta podía contemplar el cielo estrellado de obuses e imaginar nuevas constelaciones. Así Apollinaire se figuraba asistir a un deslumbrante espectáculo en *La nuit d'avril 1915*:

> *"Le ciel est étoilé par les obus des Boches*
> *La forêt merveilleuse où je vis donne un bal…".*

Una carta del 2 de julio confirma: "La guerra es resueltamente una cosa hermosa y, a pesar de todos los peligros que corro, de las fatigas, de la falta absoluta de agua, en suma, de todo, no estoy descontento de hallarme aquí… El lugar es muy desolado: ni agua, ni árboles, ni aldea, ni nada más que la guerra suprametálica, architronante".

El sentido de una oración, como el de una palabra aislada, depende del contexto, que, algunas veces, puede ser la vida entera de quien la dijo. Así, la frase *la guerra es una cosa hermosa* consiente muchas interpretaciones. En boca de un dictador sudamericano, puede significar su esperanza de arrojar bombas incendiarias sobre la capital de un país vecino. En boca de un periodista, puede significar su firme propósito

de congraciarse con el dictador para obtener un buen puesto público. En boca de un sedentario hombre de letras, puede significar su nostalgia de una vida arriesgada. En boca de Guillaume Apollinaire, desde las batallas de Francia… Significa, creo, un temple que sin esfuerzo ignora el horror, una aceptación del destino, una especie de fundamental inocencia. No de otra suerte aquel noruego que conquistó seis pies de tierra inglesa, o un poco más, apodó a la batalla fiesta de vikings; no de otra suerte el autor inmortal y desconocido de la *Chanson de Roland* cantó la claridad de una espada:

> *E Durandal, cum ies clere et blanche*.
> *Cuntre soleil si reluis et reflambes*.

El verso de Apollinaire

> *La forêt merveilleuse où je vis donne un bal*

no es una descripción rigurosa de los duelos de artillería de 1915, pero es un buen retrato de Apollinaire. Éste, aunque vivió sus días entre los *baladins* del cubismo y del futurismo, no fue un hombre moderno. Fue algo menos complejo y más feliz, más antiguo y más fuerte. (Fue tan poco moderno que lo moderno siempre le pareció pintoresco, y hasta conmovedor). Fue la "cosa alada y sagrada" del diálogo platónico, fue un hombre de sentimientos elementales y, por lo mismo, eternos, fue, cuando vacilaron los fundamentos de la tierra y del cielo, el poeta del antiguo coraje y del antiguo honor. Que lo atestigüen esas páginas suyas que nos conmueven como la cercanía del mar: *La chanson du mal-aimé, Désir, Merveille de la guerre, Tristesse d'une étoile, La jolie rousse*.

* *Los Anales de Buenos Aires,* Buenos Aires, Año I, Nº 8, agosto de 1946.[31]
Y en:
J. L. Borges, *Ficcionario,* México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

NOTA SOBRE EL *QUIJOTE*

Paradójica gloria la del *Quijote*. Los ministros de la letra lo exaltan; en su discurso negligente ven (han resuelto ver) un dechado del estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y de refranes. Nada los regocija como simular que este libro (cuya universalidad no se cansan de publicar) es una especie de secreto español, negado a las naciones de la tierra pero accesible a un grupo selecto de aldeanos. Su *reductio ad absurdum* es el consecuente padre Mir, que prefirió al *Quijote* los sermones del padre Alonso de Cabrera, por descubrir en ellos "más voces castizas, más giros nuevos, más locuciones elegantes, más variedad de modismos, más viveza de hispanismos, más fondo de ciencia" (*Prontuario de hispanismo y barbarismo,* 1908). Panegiristas de ese tipo infestaron el siglo XIX; Groussac los censuró; la natural reacción que tales paremiólogos despertaron ha producido, lo compruebo, un error contrario. Del culto de la letra se ha pasado al culto del espíritu; del culto de Miguel de Cervantes al de Alonso Quijano. Éste ha sido exaltado a semidiós; su inventor —el hombre que escribió: "Para mí solo nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir"— ha sido rebajado por Unamuno a irreverente historiador o a evangelista incomprensivo y erróneo. Descubrir que Alonso Quijano es un personaje patético es descubrir lo que no ignoraba su autor, sobre todo cuando escribió la segunda parte; también es olvidar que el desdén es uno de los medios de Cervantes para hacerlo patético. Abundan los ejemplos; no sé de ninguno más exquisito que la descansada sentencia —¡tan poblada de otras personas!— que narra de manera lateral la muerte del héroe: "Hallóse el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como Don Quijote, el cual entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron dio su espíritu: quiero decir que se murió". ¿No es de irresistible eficacia el *quiero decir*? ¿No es conmovedor que todos maltraten a Don Quijote y que ese *todos* incluya también a Cervantes?

Es común alabar la difusión de Quijote y de Sancho. Se dice que son tipos universales y que si un nuevo Shih Huang Ti dispusiera el incendio de todas las bibliotecas y no quedara un ejemplar del *Quijote,* el escudero y el hidalgo, impertérritos, continuarían su camino y su diálogo en la memoria general de los hombres. Ello puede ser cierto, pero también es cierto que irían acompañados por Sherlock Holmes, por Chaplin, por Mickey Mouse y tal vez por Tarzán. Que los personajes de una novela asciendan (o decaigan) a mitos, depende casi tanto del ilustrador como del autor; también importa que no sean demasiado complejos… Quienes ponderan que Sancho y Quijote sean mitos, suelen asimismo abundar en la opinión de que son símbolos.

"La crítica europea —anota Groussac— simboliza en el hidalgo y su escudero las dos faces, ideal y material, del *homo duplex,* opuestas e inseparables como el anverso y el reverso de una medalla" (*Crítica literaria,* 1924). Ciertamente, no hay cosa alguna que no pueda ser símbolo; según Carlyle, cada uno de nosotros lo es; en tal sentido, también lo serán Sancho y Quijote, que están hechos de palabras entrelazadas (R.L. Stevenson: *Ethical Studies*), vale decir, de símbolos. Mi propósito no es controvertir esa mágica afirmación; lo que niego es la hipótesis monstruosa de que esos españoles, amigos nuestros, no sean gente de este mundo sino las dos mitades de un alma. El Sancho y el Quijote de la leyenda pueden ser abstracciones; no los del libro, que son individuales y complejísimos, y que el análisis podría partir en otros Quijotes y Sanchos.[*] No, por cierto, aquel hombre de quien se ha referido este rasgo: "Para probar si la celada era fuerte, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana: y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos y, por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro, de tal manera que él quedó satisfecho de su fortaleza y *sin querer hacer nueva experiencia della* la diputó y tuvo por celada finísima de encaje".

Antes de Don Quijote, los héroes creados por el arte eran personajes propuestos a la piedad o a la admiración de los hombres; Don Quijote es el primero que merece y que gana su amistad. Dulcemente ha ganado la amistad del género humano, desde que ganó, hace tres siglos, la del valeroso y pobre Cervantes.

[*] *Realidad,* Revista de ideas, Buenos Aires, Año I, Volumen 2, Nº 5, septiembre-octubre de 1947.
Y en:
Páginas de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

EL ENIGMA DE ULISES

Mi propósito es comentar, siquiera brevemente, el enigmático relato que Dante pone en boca de Ulises (*Inferno,* XXVI, 90-142). No he descubierto, ni fingiré haber descubierto, una clave; de las incalculables generaciones que han leído ese canto sólo me diferencia, tal vez, un sentimiento algo más vivo de las dificultades que encierra. No explicaré el enigma; básteme denunciar su presencia.

Dante y Virgilio han descendido, en su viaje espectral, al octavo foso del octavo círculo del Infierno, donde los fraudulentos arden sin fin, cada cual en su llama. Ven una llama con dos puntas; Ulises y Diomedes, adentro, plañen el artificio del caballo y el sacrílego robo del Paladión. Virgilio, instado por Dante, pide que Ulises les refiera dónde halló muerte. Como si la cansara el viento, la mayor punta de la llama oscila y murmura; después, oyen la voz de Ulises.

Éste refiere que después de separarse de Circe, que lo retuvo más de un año en Gaeta, ni la dulzura del hijo ni la piedad que le inspiraba Laertes ni el amor de Penélope, aplacaron en su pecho el ardor de conocer el mundo y los defectos y virtudes humanas. Con la última nave y con los pocos fieles que aún le quedaban, se lanzó al mar abierto; ya viejos, arribaron a la garganta donde Hércules fijó sus columnas. En ese término que un dios marcó a la ambición o al arrojo, instó a sus camaradas a conocer, ya que tan poco les restaba de vida, *el mundo sin gente,* los no usados mares antípodas. Les recordó su origen, les recordó que no habían nacido para vivir como brutos sino para alcanzar la virtud y el conocimiento. Navegaron al ocaso y después al sur y vieron todas las estrellas que cubren el hemisferio austral. Cinco meses hendieron el océano y un día divisaron una montaña, parda en el horizonte. Les pareció más alta que ninguna otra y se regocijaron sus ánimos. Esa alegría no tardó en trocarse en dolor, porque se levantó una tormenta que hizo girar tres veces la nave y a la cuarta la hundió, como plugo al Otro, y se cerró sobre ellos el mar.

Tal es, en mala prosa castellana, el relato de Ulises. Cabría razonar que, en rigor, no hay misterio en él: Ulises —no el advertido rey de la *Odisea,* ignorado por Dante, sino el artífice de crímenes de la *Eneida* (II, 164) y de las *Metamorfosis* de Ovidio (XIII, 45)— sufre la pena de falsario en el foso de los falsarios y, además, narra la historia de su muerte. Lógicamente, esa conjetura es irreprochable, pero estéticamente es inadmisible. Vemos a un réprobo que sufre un singular castigo; después, oímos su relato; es natural imaginar que éste encierra la causa eficiente de aquél. Así, los comentarios que he interrogado (Casini, Pietrobono, Vandelli) atribuyen al robo del Paladión y al fraude del caballo la perdición del alma de Ulises, pero asimismo culpan su viaje, que tachan de sacrílego. “La colpa di Ulisse rinnova la colpa di Adamo”, escribe Pietrobono (*Inferno,* 325). En efecto, la montaña entrevista por el héroe antes que lo abismaran las olas es la santa montaña del Purgatorio,* prohibida a los mortales (*Purgatorio,* I, 130), y el límite violado por él no ha sido prefijado por Hércules sino por el Dios que lo creó y que lo abismará en sus infiernos y cuyo nombre no podrá pronunciar.

Nos enfrentan dos interpretaciones, ambas de tipo trágico. La primera postula una imperdonable culpa anterior que ningún acto, por insigne que sea, corregirá; la segunda, una culpa misteriosa en el viaje de Ulises.** Guido Vitali (*Inferno,* 325) entiende que su culpa es la falta de verdadera fe, la soberbia; Ulises ha renunciado a su casa y al amor de los suyos, pero de nada le valdrá el sacrificio, pues no lo ha hecho por el reino de Dios (Lucas 18:29). Acaso recupera esa conjetura las razones de Dante, pero no hay que olvidar que las razones, que son trabajo posterior a lo estético, serán menos preciosas que su intuición de un hombre infortunado y valiente que, a fuerza de palabras nobilísimas y de empresas magnánimas, labra su perdición.* Detrás de ese hombre nos parece entrever leyes crueles y antiguas: el Hado, que teje los destinos de los mortales con una lanzadera de hierro; la doctrina agustiniana, y tomista, de los predestinados al mal.

El Ulises dantesco es misterioso; urge que siga siéndolo. Quizá Dante, al urdir su historia, pensó menos en él que en el Otro, en la divinidad cuyo nombre calla (“e la prora ire in giù, com’altrui piacque”) y que es el infinito protagonista de la *Comedia*. Hablar de los problemas literarios de un hombre como Dante puede parecer una irreverencia, pero la general felicidad de las soluciones que éste les dio no debe cegarnos al hecho de que ellos existieron y, alguna vez, resultaron insuperables. Uno de esos problemas, quizá el mayor, fue la verosímil presentación de la mente divina. Milton, siglos después, creyó resolverlo, identificando esa mente con la de Milton; su fracaso fue indiscutible. Harto más hábil, Dante procuró que su Dios no se le pareciera. Optó por identificarlo con la Justicia, no con el Amor. ¿A quién no maravilla pensar que el hombre que oyó la confesión de Francesca y estuvo a punto de morir de piedad, es (de algún modo) el Juez que la condena a errar para siempre en el negro huracán del segundo círculo? Tal es la verdad, sin embargo, salvo que prefiramos decir que Dante, que es nuestro sueño ahora, soñó la pena de Francesca y soñó su lástima… La misma dualidad nos afronta en el caso de Ulises. (También en el de Farinata, en el de Ugolino, en el de Brunetto Latini.) Dante, poeta, lo justifica; Dante, ministro de la divinidad, lo condena. Lo hace, porque le consta que, como espectáculo estético, un destino trágico vale más que un destino dichoso; lo hace, para que Dios sea inescrutable, para que en Él perdure, intocada, como la tierra antártica prohibida a los marineros de Ulises, una zona de sombra. (De ese procedimiento hay una *reductio ad absurdum* en las alegorías de Kafka,

donde las instituciones que representan la divinidad no sólo son inescrutables, sino insensatas.) La condena de Ulises es misteriosa; también es misterioso el Juez que la dicta.

* *Escritura,* Montevideo, Año II, Nº 3, marzo de 1948.[32]

Ema Risso Platero

ARQUITECTURAS DEL INSOMNIO

Prólogo

La historia de los sueños podría escribirse. Esas especies de apariencia libérrima tienen leyes secretas, y las *1001 Noches,* que parecieron un caos venturoso, no son esencialmente menos rígidas que una tragedia clásica. Los símbolos, el vocabulario, los métodos, varían de una época a otra, acaso en forma cíclica; *Arquitecturas del insomnio* reúne, en su breve ámbito riquísimo, los temas ejemplares de la fantasía de nuestro tiempo y renueva otros que parecen eternos.

En *Presencias del silencio* tenemos, como en Henry James, como en Poe, el mágico tema del *doppelgänger* ("sus ojos tenían entonces una expresión tan triste que me asustó mi propia mirada"); en *El próximo testamento,* como en las previsiones de Séneca, la destrucción del mundo por el agua; en *Fines y principios* una irónica o risueña cosmogonía y un intruso cuya mera presencia es la perdición de un mundo prefijado y armónico; en *Lógica y absurdo,* el concepto, caro a Novalis y a los gnósticos, de la vida como una enfermedad ("la vida era sólo una enfermedad de la muerte, ni siquiera una enfermedad grave"), los juegos con el tiempo ("diferentes versiones de lo que hubiera podido ocurrir") y el rasgo circunstancial del muerto reciente que los otros muertos no ven y que se acostumbra, luego, a ser invisible; en *Viviendo momentos históricos,* el confín de lo real y de lo soñado. Con voluntaria o inocente crueldad contrastan en este último el horror de tales momentos y la invencible trivialidad de quienes los viven…

Las amables ficciones que he enumerado vacilan entre el poema y el cuento y de algún modo prefiguran *Última confesión,* la más firme y la más compleja de todas. El arte literario es un juego de convenciones tácitas; infringirlas parcial o absolutamente es una de las muchas felicidades (de los muchos deberes) de ese juego de límites ignorados. Cada libro es un orbe ideal, pero suele agradarnos que el autor lo confunda con el universo común e incluya en su ámbito hechos que es tradicional ignorar: verbigracia, la existencia del propio libro. Nos agrada que los protagonistas de la segunda parte del *Quijote* hayan leído la primera, como nosotros; nos agrada que Eneas, al errar por las calles de Cartago, mire esculpidas en el frontispicio de un templo las batallas de Ilión y, entre tantas imágenes dolorosas, también su propia efigie; nos agrada que en la noche seiscientos dos de las *1001 Noches,* la reina Shahrazad refiera la historia que sirve de prefacio a las otras, a riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito. *Última confesión* enriquece, con eficaces y patéticas variaciones, ese difícil procedimiento.

Hablar de los procedimientos de un libro, que inevitablemente logra sus fines con una especie de negligente felicidad o de instintivo acierto, es casi una descortesía. Quizá lo más precioso de este volumen sea lo poético, no sólo perceptible en frases aisladas ("y la humedad de los atardeceres, lentos y graves como un secreto") sino en el agradable horror de los argumentos, en las íntimas formas de la invención. Las vigilias del porvenir serán generosas con quien ha concebido y ejecutado estas fervientes páginas.

Buenos Aires, 30 de mayo de 1948

* Ema Risso Platero, *Arquitecturas del insomnio,* Buenos Aires, Botella al Mar, 1948.

A XUL SOLAR

Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época. Hay mentes que profesan la probidad, otras, la indiscriminada abundancia; la invención caudalosa de Xul Solar no excluye el honesto rigor. Sus pinturas son documentos del mundo ultraterreno, del mundo metafísico en que los dioses toman las formas de la imaginación que los sueña. La apasionada arquitectura, los colores felices, los muchos pormenores circunstanciales, los laberintos, los homúnculos y los ángeles inolvidablemente definen este arte delicado y monumental.

El gusto de nuestro tiempo vacila entre el mero agrado lineal, la transcripción emotiva y el realismo con brocha gorda; Xul Solar renueva, a su modo ambicioso que quiere ser modesto, la mística pintura de los que no ven con los ojos físicos en el ámbito sagrado de Blake, de Swedenborg, de yoguis y de bardos.

[*] *A Xul Solar,* Catálogo de Galería Samos, Buenos Aires, 18 de julio al 2 de agosto de 1949.
Y en:
Xul Solar, Catálogo de Galería Javier, Buenos Aires, junio de 1969.
Pájaro de Fuego, "Borges y el gusto de nuestro tiempo", Buenos Aires, Nº 16, junio de 1979.
Xul Solar, Catálogo de las obras del Museo, Fundación Pan Club, Museo Xul Solar, Buenos Aires, 1990.
Alternativa UPJ, Buenos Aires, Año V, mayo de 1995.

WALLY ZENNER

ANTIGUA LUMBRE

PREFACIO

Cuatro momentos del proceso divino distingue Juan Escoto Erígena; cuatro momentos son quizá distinguibles en la evolución de los escritores.

En el primero el escritor, aún indiferenciado, es casi cualquier hombre; su voz menos individual que genérica es la de todos.

En el segundo el escritor ha elegido un maestro; lo confunde con la literatura y minuciosamente lo copia, porque entiende que apartarse de él en un punto es apartarse de la ortodoxia y de la razón.

En el tercero que no todos alcanzan, el escritor se encuentra consigo mismo, como en ciertas ficciones orientales, célticas o germánicas. Encuentra su cara, su voz.

A esa tercera etapa corresponde el libro *Antigua Lumbre*. Finas y ardientes, delicadas y apasionadas la dicción, la retórica y las imágenes son inconfundiblemente de Wally Zenner.

Dos veces la vida le ha hecho abordar el género elegíaco, la perplejidad, la inevitabilidad de la muerte.

Encuentro en el Allá Seguro consideró ese tremendo tema sin definir los rasgos de la criatura cuya ausencia lloraba; los nobles tercetos de *Antigua Lumbre* graban, en cambio, con amor minucioso caracteres, acentos y ademanes irrecuperables y únicos.

Hay un cuarto momento que yo no he alcanzado, que muy pocos alcanzan.

En el primero lo repito, el escritor es todos; en el segundo, es otro; en el tercero es él; en el cuarto, es otra vez todos, pero con plenitud.

Así, los buenos versos de Shakespeare son manifiestamente de Shakespeare, pero los mejores, los eternos, ya no son de él. Tienen la virtud de parecer de cualquier hombre, de cualquier país. Digo lo mismo de este verso de Wally Zenner.

Morir de ti, espléndida y desnuda…

que ya no es sólo de ella sino de todas las enamoradas que fueron, que son, y que serán.

* Wally Zenner, *Antigua lumbre,* Buenos Aires, 1949. Impreso por Francisco Colombo.

EDGAR ALLAN POE

Detrás de Poe (como detrás de Swift, de Carlyle, de Almafuerte) hay una neurosis. Interpretar su obra en función de esa anomalía puede ser abusivo o legítimo. Es abusivo cuando se alega la neurosis para invalidar o negar la obra; es legítimo cuando se busca en la neurosis un medio para entender su génesis. Arthur Schopenhauer ha escrito que no hay circunstancia de nuestra vida que no sea voluntaria; en la neurosis, como en otras desdichas, podemos ver un artificio del individuo para lograr un fin. La neurosis de Poe le habría servido para renovar el cuento fantástico, para multiplicar las formas literarias del horror. También cabría decir que Poe sacrificó la vida a la obra, el destino mortal al destino póstumo.

Nuestro siglo es más desventurado que el XIX; a ese triste privilegio se debe que los infiernos elaborados ulteriormente (por Henry James, por Kafka) sean más complejos y más íntimos que el de Poe. La muerte y la locura fueron los símbolos de que éste se valió para comunicar su horror de la vida; en sus libros tuvo que simular que vivir es hermoso y que lo atroz es la destrucción de la vida, por obra de la muerte y de la locura. Tales símbolos atenúan su sentimiento; para el pobre Poe el mero hecho de existir era atroz. Acusado de imitar la literatura alemana, pudo responder, con verdad: *El terror no es de Alemania, es del alma*.

Harto más firme y duradera que las poesías de Poe es la figura de Poe como poeta, legada a la imaginación de los hombres. (Lo mismo ocurre con Lord Byron, tal vez con Goethe.) Algún verso memorable —*Was it not Fate, that, on this July midnight*— honra y acaso justifica sus páginas; lo demás es mera trivialidad, sensiblería, mal gusto, débiles remedos de Thomas Moore.

Aldous Huxley se ha distraído vertiendo al singular dialecto de Poe alguna estrofa sentenciosa de Milton; el resultado es lamentable, si bien cabría objetar que un párrafo de *El escarabajo de oro* o de *Berenice,* traducido a la inextricable prosa del *Tetrachordon,* lo sería aún más. Nuestra imagen de Poe, la de un artífice que premedita y ejecuta su obra con lenta lucidez, al margen del favor popular, procede menos de las piezas de Poe que de la doctrina que enuncia en el ensayo *The Philosophy of Composition*. De esa doctrina, no de *Dreamland* o de *Israfel,* se derivan Mallarmé y Paul Valéry.

Poe se creía poeta, sólo poeta, pero las circunstancias lo llevaron a escribir cuentos, y esos cuentos a cuya escritura se resignó y que debió encarar como tareas ocasionales son su inmortalidad. En algunos (*La verdad sobre el caso del Sr. Valdemar, Un descenso al Maelström*) brilla la invención circunstancial; otros (*Ligeia, La máscara de la Muerte Roja, Eleonora*) prescinden de ella con soberbia y con inexplicable eficacia. De otros (*Los crímenes en la Rue Morgue, La carta robada*) procede el caudaloso género policial que hoy fatiga las prensas y que no morirá del todo, porque también lo ilustran Wilkie Collins y Stevenson y Chesterton. Detrás de todos, animándolos, dándoles fantástica vida, están la angustia y el terror de Edgar Allan Poe.

Espejo de las arduas escuelas que ejercen el arte solitario y no quieren ser voz de los muchos, padre de Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, Poe indisolublemente pertenece a la historia de las letras occidentales, que no se comprende sin él. También, y esto es más importante y más íntimo, pertenece a lo intemporal y a lo eterno, por algún verso y por muchas páginas incomparables. De éstas yo destacaría las últimas del *Relato de Arthur Gordon Pym de Nantucket,* que es una sistemática pesadilla cuyo tema secreto es el color blanco.

Shakespeare ha escrito que son dulces los empleos de la adversidad; sin la neurosis, el alcohol, la pobreza, la soledad irreparable, no existiría la obra de Poe. Ést[e] creó un mundo imaginario para eludir el mundo real; el mundo que soñó perdurará, el otro es casi un sueño.

Inaugurada por Baudelaire, y no desdeñada por Shaw, hay la costumbre pérfida de admirar a Poe contra los Estados Unidos, de juzgar al poeta como un ángel extraviado, para su mal, en ese frío y ávido infierno. La verdad es que Poe hubiera padecido en cualquier país. Nadie, por lo demás, admira a Baudelaire contra Francia o a Coleridge contra Inglaterra.

* Diario *La Nación,* Buenos Aires, 2 de octubre de 1949.
Y en:
Diario *La Nación,* Buenos Aires, 22 de agosto de 1999.

LA LITERATURA GAUCHESCA

La Conferencia

Los investigadores del origen de la literatura gauchesca se han limitado, en general, a señalar dos hechos: la vida pastoril de la pampa y de las cuchillas y la poesía popular de los payadores. El primero es, sin duda, necesario pero no suficiente; la vida pastoril ha sido típica de muchas regiones de América, desde Montana y Oregón hasta Chile, pero esos territorios, hasta ahora, no han producido una literatura equiparable a la de Ascasubi o Hernández. En cuanto a la poesía de los payadores, ésta es notoriamente abstracta y no cultiva un deliberado color local… El carácter urbano de Buenos Aires ha sido, en mi opinión, necesario para la formación del género gauchesco. Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las numerosas guerras civiles, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje de las milicias; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales nació la literatura gauchesca. También influyó en ella la preferencia romántica por el color local.

Paso, ahora, al examen sucesivo de los poetas.

El iniciador fue el montevideano Bartolomé Hidalgo. Le ocurre lo que a todos los precursores: corre el albur de parecer un torpe imitador de quienes lo imitaron, perfeccionándolo. Algún historiador lo presenta "vestido de chiripá sobre un calzoncillo abierto en cribas; calzadas las espuelas en la bota sobada del caballero gaucho; abierta sobre el pecho la camiseta obscura, henchida por el viento de las pampas"; esos rasgos rurales y minuciosos son asimismo imaginarios y no condicen con un hombre que, antes de inventar el género gauchesco, abundó en monólogos, en sonetos y en odas endecasílabas. Hidalgo descubrió la peculiar entonación del gaucho; en mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es y que descubrir una voz es haber descubierto un destino.

Las composiciones de Hidalgo podrán perderse; Hidalgo sobrevive en los otros poetas gauchescos. Sobrevive, notoriamente, en Hilario Ascasubi.

Ascasubi, en casi todas las historias de la literatura argentina, ha sido sacrificado a la gloria de Hernández. Los dos poetas, sin embargo, tienen poquísimo en común, fuera de la materia gauchesca. A Hernández le importa, sobre todo, la injusta suerte de los gauchos; Ascasubi es un poeta visual y también un poeta de la felicidad y del coraje. Es iluminativo cotejar la noticia de los malones que hay en *Martín Fierro* con la visión espectacular de Ascasubi (*Santos Vega,* XIII):

Pero al invadir la indiada
Se siente, porque a la fija
Del campo la sabandija
Juye delante asustada
Y envueltos en la manguiada
Vienen perros cimarrones,
Zorros, avestruces, liones,
Gamas, liebres y venaos
Y cruzan atribulaos
Por entre las poblaciones.

Entonces los ovejeros
Coliando bravos torean
Y también revolotean
Gritando los teruteros;
Pero, eso sí, los primeros
Que anuncian la novedá
Con toda seguridá
Cuando los pampas avanzan
Son los chajases que lanzan
Volando: chajá! chajá!
Y atrás de esas madrigueras
Que los salvajes espantan,
Cuando ajuera se levantan
Como nubes, polvaredas
Preñadas todas enteras
De Pampas desmelenaos
Que al trote largo apuraos

Sobre los potros tendidos,
Cargan pegando alaridos
Y en media luna formaos.

Una de las arengas que un historiador gótico pone en boca de Atila incluye la curiosa locución *gaudia praelii,* goces de la batalla; el coronel Hilario Ascasubi, unitario, ha expresado como nadie esos goces. Básteme recordar como prueba de ese coraje florido esta copla suya:

Vaya un cielito rabioso,
Cosa linda en ciertos casos
En que anda un hombre ganoso
De divertirse a balazos.

También, este saludo a un jefe de las fuerzas coloradas, Marcelino Sosa:

Mi coronel Marcelino,
Valeroso guerrillero,
Oriental pecho de acero
Y corazón diamantino.
Todo invasor asesino,
Todo traidor detestable
Y el rosín *más indomable*
Rinden su vida ominosa,
Donde se presenta Sosa…
Y a los filos de su sable!

El pseudónimo más famoso de Hilario Ascasubi fue *Aniceto el Gallo;* Estanislao del Campo, que lo imitaba, firmó *Anastasio el Pollo*. Este nombre ha quedado vinculado a una obra celebérrima: el Fausto. Increíblemente se ha negado a su autor un adecuado conocimiento de la campaña y de los hábitos del gaucho; Rafael Hernández, y Leopoldo Lugones después, han censurado el pelo del caballo del protagonista, negando que un *overo rosao* pudiera ser parejero… Es muy posible que en el *Fausto* haya errores de detalle; más fácil me parece atribuirlos a negligencia que a ignorancia. Se ha dicho que Estanislao del Campo no conoció al gaucho; ese desconocimiento, en un argentino de mediados del siglo XIX, que militó en Cepeda, en Pavón y en la revolución del 74, sería del todo inverosímil. Un crítico nada benévolo con los escritores gauchescos, Calixto Oyuela, ha opinado que el *Fausto* es una joya. En todo caso, cabe afirmar que harto más importante que los pormenores rurales del poema es el espléndido espectáculo de felicidad y de amistad que ofrecen sus páginas.

El cuarto poeta gauchesco es Antonio Lussich, autor de *Los Tres Gauchos Orientales*. Este libro debe su paradójica fama a la circunstancia de ser una prefiguración bastante precisa del *Martín Fierro*. En ello estriba, en mi opinión, su único mérito; si José Hernández no hubiera escrito su magno poema, hoy podríamos olvidarnos, sin injusticia, de *Los Tres Gauchos Orientales*. Veríamos en ese opúsculo una de tantas secuencias de la obra de Ascasubi. Felizmente para Lussich, algunas estrofas de su pluma profetizan el *Martín Fierro*. Éstas, por ejemplo:

Pero me llaman matrero
Pues le juro a la catana,
Porque ese toque de diana
En mi oreja suena fiero;
Libre soy como el pampero
Y siempre libre viví,
Libre fui cuando salí
Dende el vientre de mi madre,
Sin más perro que me ladre
Que el destino que corrí…
Soy amacho tirador,
Enlazo lindo y con gusto;
Tiro las bolas tan justo
Que más que acierto es primor.
No se encuentra otro mejor
Pa reboliar una lanza,
Soy mentao por mi pujanza;
Como valor, juerte y crudo,
El sable a mi empuje rudo
Jué pucha! que hace matanza.

La obra de Lussich apareció a mediados de junio de 1872; *El Gaucho Martín Fierro,* en diciembre de ese año.

Hemos llegado ahora al libro de la literatura gauchesca. Lugones, Rojas y otros críticos quieren hacer del *Martín Fierro* el libro clásico de la literatura argentina y pretenden que nuestra historia y nuestro carácter están cifrados, de algún modo en sus páginas. Oyuela ha denunciado lo extravagante de suponer que el complejo proceso de nuestra historia, con sus destierros, sus agonías y sus batallas, pueda estar comprimido, siquiera de un modo simbólico, en la payada autobiográfica de un gaucho cuchillero de mil ochocientos setenta y tantos, en la frontera austral u occidental de la provincia de Buenos Aires. Al error censurado por Oyuela se agrega otro: confundir los méritos literarios del *Martín Fierro,* que son irrefutables, con el mérito moral del protagonista, en quien se ha procurado ver un hombre ejemplar.

Leopoldo Lugones ha estampado que el *Martín Fierro* es un poema épico; en mi opinión, es más novelístico que épico. El destino y el carácter de su héroe son lo fundamental. Su criollismo está menos en el vocabulario que en el acento; Hernández, a diferencia de sus antecesores (salvo, tal vez, Hidalgo), no hace ostentación de palabras criollas; su tono suele ser de resignación y de triste coraje.

El poema de Hernández cierra y corona la poesía gauchesca. Lo siguen obras en prosa: las admirables y hoy tan olvidadas novelas de Eduardo Gutiérrez, el *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, que aplica a una materia agreste las metáforas peculiares de mil novecientos veinte y tantos, *El paisano Aguilar,* de Enrique Amorim, que registra con veracidad y con dura pasión la vida en el norte del Uruguay… Fuera de los diálogos, estos libros están redactados en lenguaje culto y no corresponden a la literatura gauchesca.

La poesía gauchesca es una fusión quizá única de espíritu ciudadano y de forma rural; no se trata, por cierto, de una variación o magnificación de las improvisaciones de los payadores. Dos, por lo menos, de los poetas que han cultivado ese arriesgado género, merecen perdurar en nuestra memoria: Ascasubi y Hernández.

[*] *Anales del Instituto Popular de Conferencias,* Buenos Aires, Tomo XXXVI, Año 1950. Conferencia pronunciada en la novena sesión del 7 de julio.

NORDAU

El sociólogo norteamericano Thorstein Veblen publicó en 1909 un artículo cuyo tema era la preeminencia intelectual de los judíos europeos y americanos. Veblen reconoce esa preeminencia, pero niega que ésta sea obra de una superioridad innata y prefiere atribuirla a un conjunto de circunstancias favorables. Los judíos, arguye Veblen, son de algún modo forasteros en cada país y esa condición les permite ser innovadores y formular críticas lúcidas; críticas, precisamente, de aquellos hechos que están ocultos para las personas que han nacido dentro de la cultura de cada país. Esas personas aceptan tales hechos como inevitable porción de la realidad; no perciben, no pueden percibir, lo convencional o lo falso que puede haber en ellos. El judío, en cambio, mira objetivamente las culturas occidentales; por eso puede innovar en ellas.

Quiero formular una observación que se me ocurre en este momento. Por otras razones, nosotros los argentinos nos encontramos en una situación análoga a la de los judíos. Por nuestro idioma, pertenecemos a la cultura hispánica; al mismo tiempo, instintivamente, todos nosotros comprendemos que la cultura hispánica no basta y buscamos otras culturas: antes, la cultura francesa; ahora, más bien, la de Inglaterra o la de los Estados Unidos. Pertenecemos, pues, a una tradición de la cual prescindimos, para asomarnos a otras tradiciones, sin prejuicios, sin supersticiones preconcebidas. El argentino, así, es de algún modo voluntariamente francés, voluntariamente inglés, voluntariamente italiano, o lo que fuere.

Es, experimentalmente, todo eso, pero es capaz de serlo con imparcialidad e incredulidad.

Así, el juicio de que Jean Racine (o Víctor Hugo) es uno de los mayores escritores del mundo puede ser verdadero o falso. Muchos franceses lo profesan, y muchos argentinos; la diferencia está en que el francés suele haber heredado ese juicio y el argentino puede haber llegado a él.

Al aventurar estas consideraciones, he estado pensando en Max Nordau.[33] Éste renunció a la cultura judía o se creyó desvinculado de ella y se consagró a examinar de un modo imparcial, con toda la lucidez de que era capaz, las diversas admiraciones, idolatrías y supersticiones de la cultura europea.

Yo querría citar aquí un juicio de Chesterton. Éste, como buen católico, sentía una “simpatía imperfecta” por los judíos, pero sin embargo escribió que todos ellos nacían civilizados y que ningún judío es un palurdo. La primera impresión que nos da Max Nordau en su obra es la de hombre civilizado.

Sus trabajos críticos —*Paradojas, Mentiras convencionales de la civilización, Degeneración*— parecen corresponder exactamente a la idea del judío trazada por Thorstein Veblen. Vemos a un hombre que ha renunciado a su tradición y que examina, no con malevolencia, pero sí con imparcialidad, las aversiones y las preferencias de otras culturas. Max Nordau nació en Hungría, pero era descendiente de judíos sefardíes. En su familia hay una tradición que puede ser verdadera o falsa; lo importante de las tradiciones no es que sean verdaderas o falsas, sino que sean creídas. Según esa tradición, Nordau descendía de la famosa familia Abravanel; era, pues, descendiente de León Hebreo, autor de un libro, *Los diálogos de amor,* cuya lectura recomienda Cervantes en el prólogo del *Quijote*. Max Nordau, húngaro, se vinculó a casi todas las culturas europeas. Escribió en alemán; vivió muchos años en Francia, en Inglaterra y en España. A los diez o doce años había leído el Pentateuco y el Génesis en hebreo y, a los veinte, fue secretario de un obispo católico y redactaba textos en latín. Tuvo también un conocimiento directo de los idiomas escandinavos.

Nordau, en *Degeneración,* acusó de incoherencia y de extravagancia a la literatura de fines del siglo XIX. Esta acusación, ahora, puede parecernos injusta; Ibsen, Tolstoi, Walt Whitman, Zola, Wilde son, ahora, escritores razonables. Esto, que puede parecer una refutación de la tesis de Nordau, es, indirectamente, una confirmación, ya que Nordau, al hablar de degeneración, hablaba de una tendencia de la época, y el hecho de que la literatura de nuestro tiempo sea aún más incoherente prueba que Nordau tenía razón.

Menos famoso que los anteriores es el libro *El sentido de la historia*. Este libro es una amplificación de argumentos ya formulados por Schopenhauer y niega la posibilidad de una ciencia histórica. Según esta obra, puede haber un conocimiento de hechos históricos particulares, pero no una ciencia general de la historia, con leyes que permitan profecías o previsiones. *El sentido de la historia* es, pues, una anticipada refutación de las doctrinas de Spengler y de Toynbee. Nordau, al escribirlo, pensó en Hegel, que había formulado una teoría general de la historia según la cual los siglos culminan en el Estado prusiano.

Max Nordau censuró casi todas las supersticiones occidentales: la superstición monárquica, la superstición patriótica, la superstición de la novedad en la literatura. Tuvo el valor de atacar a los mayores escritores de su tiempo, sin dejar de reconocer su valía. Fue un ejemplo admirable de ese tipo de judío objetivo, de judío de algún modo Juez, de que habla Thorstein Veblen. También negó la inmortalidad con un fervor que podemos llamar religioso y que recuerda el del latino Lucrecio. A los veinte años, Max Nordau halló en el catálogo de la Biblioteca del British Museum de Londres el nombre de su padre —Südfeld— y los títulos de dos o tres libros hebreos, publicados por él. Se dijo que esa huella, en una biblioteca perdurable, en una biblioteca que podemos suponer inmortal, era leve pero era suficiente.

¿Qué huella dejará su hijo? Sospecho que de su vasta obra escrita sólo perdurará una fracción. En la historia

de la literatura o de la filosofía suelen perdurar las personas que se resignan a ser extravagantes, a enfatizar y a cultivar lo que las diferencia de las demás, no las que simplemente se esfuerzan en pensar rectamente. Nordau no procuró ser original o asombroso. Procuró algo menos visible y más esencial: tener razón. Quizá los pareceres razonables y los hechos que integran el mundo no son asombrosos. Quizá, contrariamente a lo que suele creerse, la verdad no sea un misterio, sino algo que todos nosotros sabemos y que tratamos de olvidar, porque no es ingeniosa o asombrosa.

No sé si Max Nordau quedará en la historia de la literatura universal o, menos ampliamente, en la historia de la literatura alemana. Quizá Nordau, que era un hombre ingenioso, renunció muchas veces al ingenio y prefirió razonablemente, suicidamente, tener razón.

Hasta aquí he definido a Max Nordau como un hombre de cultura hebrea que logró un conocimiento íntimo de la cultura occidental y que pudo censurarla y juzgarla de un modo objetivo. Hasta aquí he olvidado, deliberadamente, dos hechos de carácter dramático.

El primero ocurrió en la infancia del escritor. Éste, a los doce años, había leído el texto original de las Escrituras; se creía miembro de Israel en el sentido religioso de la palabra. Un día Gabriel Südfeld, su padre, lo llevó a la sinagoga para presenciar una ceremonia y le dijo que durante la bendición, que es parte de la liturgia hebrea, no debía abrir los ojos, so riesgo de quedarse ciego. Max Nordau los abrió, para saber si era verdad lo que le había dicho su padre. Cuando salió de la sinagoga estaba temblando, pues había ocurrido algo terrible: había mirado y no se había quedado ciego. También temblaba porque había perdido la fe; al comprobar la falsedad de la advertencia que le había hecho su padre, había comprobado también, o creía haber comprobado, la falsedad de todas las religiones y la inexistencia de Dios. Max Nordau, desde ese momento, se creyó un incrédulo. Separado de la tradición de Israel, se consagró a predicar, con todo el fervor religioso que había quedado vacante en su alma, que el hombre es perecedero y que no es otra cosa que una suerte de casualidad de las combinaciones de la materia. Y creyó en todo eso.

El segundo hecho es de algún modo el reverso del anterior. En 1881 un barrio de la ciudad de Elisabethgrad, en Rusia, fue saqueado e incendiado por una turba de forajidos y de borrachos, que mataron a muchos judíos. Al año siguiente se repitió el pogrom, y otros muchos murieron. Para simplificar los hechos, para darles valor de parábola, podemos imaginar un solo pogrom o —y esto se ajustaría más a las tradiciones talmúdicas— un solo judío muerto. Max Nordau leyó en Londres la noticia de la matanza. Desde el punto de vista religioso, las víctimas —o la víctima— no estaban vinculadas a él, que había abjurado de la fe de sus padres. Se trataba, por lo demás, de *ashkenazim,* y él pretendía descender de judíos portugueses o españoles sefardíes. Max Nordau era ateo, Max Nordau se creía un ciudadano del mundo, un *Weltbürger,* pero en aquel momento sintió algo que trascendía la razón: sintió que esas lejanas personas a quienes jamás había visto y que, tal vez, lo hubieran considerado un renegado, eran, en cierto modo, él. En la muerte de esos judíos él también había muerto; la sangre derramada en Rusia era misteriosamente la suya. Desde aquel momento, Max Nordau volvió a ser judío. Se vinculó, después, a Herzl y llegó a ser uno de los jefes del sionismo.

Max Nordau fue un apóstol de Israel y un apóstol de la razón, y fue esas dos cosas con igual fervor y entusiasmo.

[*] En Max Nordau, *Inicial del nuevo siglo,* Buenos Aires, Fundación Max Nordau, 1951.

PORTUGAL

Caracteres Generales y Época Medieval[34]

Por su anhelo de maravillas, por su nostalgia, por su afición a la melancolía y a la desdicha, la literatura portuguesa difiere profundamente de la española. También la diferencia de ésta su limitado radio de acción. El *Quijote* y la novela picaresca española son acontecimientos europeos, que influyen en las literaturas de Inglaterra, de Francia y de Alemania; nada comparable a esa difusión continental hay en las letras portuguesas. Camoens es un gran épico, de la altura de Milton o de Torcuato Tasso; Oliveira Martins, un gran teorizador de la historia; Eça de Queiroz, un novelista de la talla de Flaubert o de Meredith; pero no modifican, fuera de su país, la evolución de sus disciplinas. Los escritores de Portugal no influyen en otras naciones; tampoco los acompaña la atención de su pueblo, y, en general, trabajan en la soledad. Por otra parte, la literatura portuguesa no se arraiga en la tradición popular, como la española. También la diferencia de aquélla su contacto secular con las civilizaciones asiáticas. Heterogéneas pruebas de ese contacto son *Los Lusiadas,* de Camoens, la *Peregrinación,* de Mendes Pinto, que refiere el descubrimiento de Japón y la obra entera de Wenceslao de Moraes. En la literatura de Portugal, como en la vida de Portugal, tierra de navegantes, están presentes el océano y las remotas aventuras del África, de la China y del Brasil. Así, las "relaciones de naufragios" constituyen una especialidad de la literatura portuguesa del siglo XVI.

La literatura dramática ha florecido abundantemente en España, dando nombres que constituyen verdaderas glorias universales. En cambio, se ha desarrollado muy poco en Portugal.

La Poesía

En los orígenes de esta poesía es muy notoria la influencia provenzal, así lo proclama uno de sus más famosos cultores, el rey don Dionís.

"Quiero hacer ahora un cantar de amor a la manera provenzal" (*Quer eu esa maneira de proenzal — fazer agora un cantar d'amor*).

El galaico-portugués, común a Portugal y a Galicia, fue el idioma lírico de la península; en él versificaron portugueses, gallegos, asturianos, aragoneses, navarros y castellanos.

Esta poesía corresponde a la época de la reconquista de España; los hombres se habían ido a la guerra y las mujeres habían quedado solas en las aldeas y en los altos castillos. De ahí el coloquio entre la doncella y la madre o el diálogo entre mozas; de ahí la nostalgia y la desolación de estos versos, la "saudade", nota esencial de la lírica portuguesa que constituye su principal característica.

Tres cancioneros —el *Cancionero portugués* de la Biblioteca Vaticana, que consta de mil doscientas piezas, el *Cancionero Portugués Colocci-Brancuti* y el *Cancionero de Ajuda*— conservan las composiciones de esa primera época. Las de tipo erótico se dividen en dos grupos: los *cantares de amigo,* en los que habla la mujer: los *cantares de amor,* en los que habla el hombre. Fuera de esos cantares, figura el *Romance de don Fernando,* de Alfonso López de Bayão, y algunas cantigas satíricas "de escarnio" y de "mal decir". Se incluyeron asimismo *tensiones,* que son canciones dialogadas. Sin ser anónima, la poesía que registran los cancioneros es uniforme y no deja traslucir las personalidades de los autores. No ocurrirá lo mismo con los poetas del *Cancionero General,* publicado a principios del siglo XVI.

Alfonso X, el Sabio (1221-1284), rey de Castilla, compuso, en galaico-portugués, cuatrocientas treinta *Cantigas de Santa María* y treinta poesías profanas. En las primeras traslada a lo divino el vocabulario y los procedimientos habituales en la poesía amorosa.

Su nieto, Don Dionís (1261-1325), rey de Portugal, fue también ilustre poeta y se destacó entre los cultivadores de la cantiga de amigo.

He aquí una de las más bellas, en nuestra traducción castellana, primero, y en su texto original después:

Ay flores, ay flores del verde pino
¿sabéis nuevas de mi amigo?
Ay, Dios, ¿y dónde está?

Ay flores, ay flores del verde árbol
¿sabéis nuevas de mi amado?
Ay, Dios, ¿y dónde está?

¿Sabéis nuevas de mi amigo

que mintió en lo que acordó conmigo?
Ay, Dios, ¿y dónde está?

¿Sabéis nuevas de mi amado
que mintió en lo que había jurado?
Ay, Dios, ¿y dónde está?

Me preguntáis por vuestro amigo
y os digo que está sano y vivo.
Ay, Dios, ¿y dónde está?

Me preguntáis por vuestro amado
y os digo que está vivo y sano.
Ay, Dios, ¿y dónde está?

Os digo que está sano y vivo
y ha de venir antes del plazo cumplido.
Ay, Dios, ¿y dónde está?

Os digo que está vivo y sano
y ha de llegar antes del plazo pasado.
Ay, Dios, ¿y dónde está?
Ai flores, ai flores do verde pino,
si sabedes novas do meu amigo?
Ai, Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
si sabedes novas do meu amado?
Ai, Deus, e u é?

Si sabedes novas do meu amigo,
aquel que mentiu do que pós conmigo?
Ai, Deus, e u é?

Si sabedes novas de meu amado,
aquel que mentiu do que mi a jurado?
Ai, Deus, e u é?

Vós me preguntades polo vosso amigo,
e eu ben vos digo que é sano e vivo.
Ai, Deus, e u é?

Vós me preguntades polo vosso amado,
e eu ben vos digo que é vivo e sano.
Ai, Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é sano e vivo
e será vosco ante o prazo saido.
Ai, Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é vivo e sano
e será vosco ante o prazo passado.
Ai, Deus, e u é?

Otra famosa cantiga de amigo es la siguiente, de NUNO FERNANDES TORNEOL, vertida por Francisco Luis Bernárdez con fidelidad y belleza:

Despertad, amigo, que dormís en las mañanas frías,
todas las aves del mundo de amor decían:
ande yo alegre.

Despertad, amigo, que dormís en las frías mañanas,
todas las aves del mundo de amor cantaban:
ande yo alegre.

Todas las aves del mundo de amor decían,
de mi amor y del vuestro se acordarían,
ande yo alegre.

Todas las aves del mundo de amor cantaban,
de mi amor y del vuestro bien se acordaban,
ande yo alegre.

De mi amor y del vuestro se acordarían,
vos les quitasteis las ramas en que vivían;
ande yo alegre.

De mi amor y del vuestro bien se acordaban,
vos les quitasteis las ramas en que posaban;
ande yo alegre.

Vos les quitasteis las ramas en que vivían,
y les secasteis las fuentes en que bebían;
ande yo alegre.

Vos les quitasteis las ramas en que posaban,
y les secasteis las fuentes do se bañaban;
ande yo alegre.

He aquí su versión original:

Levad', amigo, que dormides as manhanas frias;
tôdalas aves do mundo d'amor dizian:
leda m'and'eu!

Levad', amigo, que dormide'las frias manhanas;
tôdalas aves do mundo d'amor cantavan:
leda m'and'eu!

Tôdalas aves do mundo d'amor dizian;
do meu amor e do voss'en ment'avian:
leda m'and'eu!

Tôdalas aves do mundo d'amor cantavan;
do meu amor e do voss'i enmentavan:
leda m'and'eu!

Do meu amor e do voss'en ment'avian,
vós lhi tolhestes os ramos en que siian:
leda m'and'eu!

Do meu amor e do voss'i enmentavan,
vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan:
leda m'and'eu!

Vós lhi tolhestes os ramos en que siian
e lhis secastes as fontes en que bevian:
leda m'and'eu!

Vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan
e lhis secastes as fontes u se banhavan:
leda m'and'eu!

Muy posterior a las compilaciones citadas es el *Cancionero General,* de GARCÍA DE REZENDE, secretario particular de Juan II. La primera edición data de 1516. Abundan en él las referencias mitológicas y dantescas. Las piezas más famosas que incluye son la *Cantiga Partindose* de JUAN ROIZ DE CATELLO-BRANCO y las coplas del infante DON PEDRO, condestable de Portugal.

En la literatura portuguesa de la Edad Media no figura la épica, fuera de un poema latino del siglo XIV sobre la toma de Alcacer do Sal. Paradoja aparente, la de una literatura que se inicia sin manifestaciones épicas y cuyo libro más ilustre será el poema épico *Los Lusiadas*. Recordemos que no hay mayor afinidad entre las

epopeyas primitivas —el *Beowulf* o el *Cantar de Mio Cid*— y el poema épico elaborado según los cánones retóricos.

Prosa medieval

Las primeras obras en prosa que se compusieron en Portugal son los *cronicones,* y las vidas de santos, escritas en latín, y los *libros de linajes,* de más valor jurídico que literario, sin bien alguno, el *Libro de los linajes del conde don Pedro,* recoge leyendas del ciclo de la Tabla Redonda y configura, aunque de modo fabuloso, una historia universal.

Una de las novelas que enloquecieron a don Quijote, el famoso *Amadís de Gaula,* ha sido atribuida por muchos a un autor portugués. Otros entienden que el autor fue español; el debate es importante, ya que se trata del "mejor de todos los libros que de este género se han compuesto", en opinión de Cervantes.

Análogo debate se ha producido acerca del origen de otra novela de caballerías, el *Palmerín de Inglaterra;* parece haber triunfado la tesis portuguesa, ya sostenida por Cervantes, que dijo de este libro "que era muy bueno" y que "es fama que le compuso un discreto rey de Portugal". Suele atribuirse a Francisco de Moraes.

El Renacimiento

La Poesía

Gil Vicente, Sá de Miranda, Bernardino Ribeiro y Antonio Ferreira inician la poesía de tipo renacentista.

Gil Vicente (¿1470?-¿1536?) marca la transición de las antiguas formas peninsulares a las nuevas formas itálicas. Fue poeta bilingüe: compuso autos pastoriles, autos religiosos, farsas, comedias y tragicomedias. Estas obras abundan en referencias a la mitología pagana que tienen el sabor del Renacimiento.

Merece destacarse el valor lírico de muchos pasajes; por ejemplo, este que transcribimos, del *Auto de la Sibila Casandra*:

> *Muy graciosa es la doncella,*
> *cómo es bella y hermosa.*
> *Digas tú, el marinero*
> *que en las naves vivías,*
> *si la nave o la vela o la estrella*
> *es tan bella.*
> *Digas tú, caballero*
> *que las armas vestías,*
> *si el caballo o las armas o la guerra*
> *es tan bella.*

(Compárese con: "¿Quién es esta que se muestra como el alba, hermosa como la luna, esclarecida como el sol, terrible como un ejército con bandera?" *Cantar de los Cantares,* 6, 10.)

Francisco de Sá de Miranda (1485-1558) fue el primero que en Portugal elaboró tercetos a la manera dantesca, sonetos, octavas, rimas y otras combinaciones de endecasílabos. Escribió asimismo comedias, imitadas de los modelos griegos y latinos, y el poema *Santa María Egipciaca* que refiere la vida y la conversión de la cortesana de Alejandría.

Como Boscán, Sá da Miranda es menos importante para la literatura que para la historia de la literatura; sus obras valen principalmente por el ambiente que formaron, por el estímulo que dieron a otros.

Transcribimos estos versos de un soneto suyo:

> *Oh, cosas, todas vanas y mudables,*
> *¿cuál es el corazón que en vos se fía?*
> *Pasan los tiempos, van día tras día,*
> *inciertos como al viento van las naves.*

Bernardino Ribeiro (1482-1552) fue autor de églogas pastoriles y piscatorias. Sin embargo su mayor fama se debe a la novela que se conoce con el nombre de *Menina e moça,* por empezar con las palabras: "Niña y moza me llevaron de casa de mi madre para muy lejos" (*Menina e moça me levaram de casa de minha may para muyto lonje*), que la definen como relato de melancolía y de infortunados amores.

Antonio Ferreira (1528-1569) escribió la tragedia *Castro,* cuyos largos versos blancos quieren imitar la métrica latina y cuyo tema son los amores de doña Inés de Castro y don Pedro de Portugal. También ha dejado epigramas, églogas, odas y sonetos.

La Historia

A diferencia de Gomes Eanes de Zurara y de Fernán Lopes, que en la Edad Media historiaron reinados o hechos particulares, los historiadores del Renacimiento ensayan obras de carácter más general y abarcan todos los aspectos de la vida de la nación.

Juan de Barros (1496-1570), imitador afortunado de Tito Livio, se propuso referir en cuatro libros dedicados a las cuatro partes del mundo entonces conocidas, "las proezas ejecutadas por los portugueses en el descubrimiento y la conquista de mares y de tierras". No pudo dar fin a esa vasta obra; de lo escrito, sólo quedan las cuatro décadas de *Asia*. La primera parece haber influido en *Los Lusiadas*. La prosa de Barros y el verso de Camoens fijan la lengua literaria de Portugal. Otro notable historiador fue el enciclopédico Damián de Goes (1502-1574) viajero, diplomático, humanista e íntimo amigo de Erasmo. Escribió en portugués y en latín; su *Crónica de don Manuel I* es literalmente inferior a los trabajos de Juan de Barros, pero los aventaja en espíritu crítico.

Los *libros de ruta* y las *relaciones de naufragios* son típicos del siglo xvi en Portugal. Éstas, divulgadas en hojas volantes, prefiguran el periodismo sensacional de épocas ulteriores y abundan en rasgos patéticos; los libros de ruta, escritos para servir a los estudios geográficos, suelen participar de la novela, de las memorias y del relato histórico. Es famosa la *Peregrinación* de Fernán Mendes Pinto (¿1509?-¿1583?), que narra el descubrimiento de Japón. Veintiún años erró Mendes Pinto por el Oriente; muchas veces padeció cautiverio y muchas lo vendieron. También es digno de mención el *Tratado en que se cuentan muy por extenso las cosas de la China, con sus particularidades, y también del reino de Ormuz,* de fray Gaspar de Cruz, muerto en 1570.

Camoens

Luis Vaz de Camoens (1524-1580) perteneció a una familia noble, de origen gallego. Era pariente de Vasco de Gama, cuya empresa celebraría en *Los Lusiadas,* y uno de sus antepasados militó en la batalla de Aljubarrota, bajo las banderas de España. Cuatro ciudades se disputaban el honor de su cuna; la más autorizada opinión se inclina a Lisboa.

Estudió en Coimbra y en sus primeras composiciones imitó el modo itálico de Sá de Miranda. En 1543 fue a Lisboa; en 1546 fue desterrado de esa ciudad, quizá por su participación en un duelo, quizá porque algunos pasajes de su comedia *El Rey Seleuco* molestaron a Juan III. Eligió, en 1547, la profesión de las armas; en África, en una escaramuza contra los moros, perdió el ojo derecho. Una reyerta callejera, en Lisboa, le valió ocho meses de cárcel. Perdonado en 1553 por el rey, partió para la India. Guerreó cinco años en el Oriente, en la costa de Malabar y en Macao. En una gruta de esa ciudad comenzó a escribir *Los Lusiadas*. A fines de 1559 sufrió un naufragio en la desembocadura del río Mekong, pero logró salvar el manuscrito de los siete primeros cantos. En 1570, después de muchas y arduas vicisitudes, pudo volver a Portugal. Logró, un año después, el permiso del rey don Sebastián, para publicar su gran epopeya. Fernando de Herrera la elogió, Tasso la celebró en un soneto, y uno de los ministros del rey dijo que tenía un solo defecto: no era tan breve que pudiera aprenderse de memoria, ni tan extensa que no tuviera fin. Previendo la invasión española de Portugal, Camoens escribió en el mes de marzo de 1580 a su amigo don Francisco de Almeida: "Todos verán que amé tanto a mi patria que no me bastó morir en ella sino con ella". Murió el 10 de junio. Un religioso que lo acompañó hasta el fin, escribió: "Lo vi morir en un hospital de Lisboa, sin tener una sábana con que cubrirse, después de haber triunfado en Las Indias y de haber navegado más de cinco mil leguas".

Síntesis de su vida son estos versos del penúltimo canto de *Los Lusiadas*:

> *Mi brazo está, Señor, a pelear hecho,*
> *Y mi mente en cantar ejercitada*.

Los Lusiadas

En el Renacimiento, la *Ilíada* y la *Odisea* fueron consideradas las obras más altas de la literatura; de esa opinión justificable nació la creencia de que el género épico era superior a los otros. Grandes poetas se dedicaron a elaborar epopeyas. El interés general los acompañaba: ocurría entonces con el poema épico lo que ahora con la novela. La mitología pagana, lícita en Homero, pasó a la obra de sus imitadores cristianos como requisito del género.

El tema general del poema son las proezas de los *lusiadas,* o sea de los portugueses. El exordio declara ese propósito ("yo canto el pecho ilustre lusitano"), invoca a las musas del Tajo y se dirige al rey don Sebastián:

> *Monarca poderoso, cuyo imperio*
> *Siempre ilumina el sol, pues lo visita*
> *Mientras la vuelta da en nuestro hemisferio,*

Y después que en el mar se precipita:
Vos, que reduciréis a cautiverio
Al torpe caballero ismaelita,
Al bárbaro otomano y bruta gente,
Que del Ganges aun bebe la corriente.

Las naves surcan los mares orientales; los dioses se reúnen para determinar si arribarán a la India. Baco se opone; Venus y Marte favorecen la empresa. Los portugueses llegan a Mozambique donde el gobernador procura destruirlos. En Quiloa y en Mombaza Baco renueva sus insidias que son frustradas por Venus. Ésta intercede por ellos ante Júpiter, que profetiza las gloriosas acciones de los navegantes y les envía a Mercurio que los dirige al puerto de Melinde. Vasco de Gama cuenta al rey de Melinde los orígenes de Portugal y la historia de sus reyes. Termina refiriendo su viaje y la aparición del gigante Adamastor en el Cabo de Buena Esperanza. Zarpan de Melinde y atraviesan el océano Índico. Baco desciende al palacio de Neptuno y los dioses marinos desencadenan una tempestad, que es apaciguada por Venus y por sus ninfas. Entre tanto Veloso refiere a sus compañeros la historia de los doce de Inglaterra. Los navegantes llegan a Calicut, donde los recibe el Samorí, que después interroga a sus agoreros. Baco toma la forma de Mahoma para sublevar a los musulmanes contra los portugueses. También esta insidia fracasa. Los navegantes regresan a Portugal. Venus, para recompensar sus trabajos, les presenta una isla encantada, donde los esperan las nereidas, encendidas de amor. Tetis sube con Vasco de Gama a una montaña; en la cumbre le muestra la esfera armilar y le explica el sistema del universo. Los navegantes regresan a Lisboa. El poema concluye con una exhortación al rey don Sebastián.

La mitología clásica figura en *Los Lusiadas,* pero no como elemento esencial. La impetuosa y diestra versificación, el sabor exótico y la relación de hechos recientes determinaron el éxito del poema entre los contemporáneos.

Aunque no ausente de su vasta epopeya, la voz personal de Camoens debe buscarse en sus composiciones líricas, en las églogas, en las elegías, en las canciones, en las odas y en los sonetos. Entre estos últimos se destaca el que transcribimos, imitado del de Petrarca, *"Anima bella, da quel nodo ciolta…",* y que supera a su modelo.

Alma mía gentil, que te marchaste
tan pronto de esta vida y descontenta,
reposa allá en el cielo eternamente
y viva yo en la tierra siempre triste.

Si en la morada eterna a que subiste
memoria de esta vida se consiente,
no te olvides de aquel amor ardiente
que tú en mis ojos ya tan puro viste.
Y si vieras que puede merecerte
algo el dolor aquel que me quedó
de la incurable angustia de perderte,

ruega a Dios, que tus años abrevió,
que tan presto de aquí me lleve a verte
cuan presto de mis ojos te llevó.

No se ha dicho en vano que Luis de Camoens es el mayor lírico de lengua portuguesa.

El Siglo xvii

La Historia

En el siglo xvi los historiadores eran soldados y navegantes; en el xvii eran clérigos que trabajaban en la reclusión de sus celdas, y que, en general, no habían visto las remotas regiones que describían. Los guiaba el afán de demostrar la antigüedad y la grandeza de Portugal, la persistencia de su gente desde los principios del mundo. La verdad literal del Génesis era artículo de fe: no debe maravillarnos que esos historiadores buscaran el origen de los portugueses en los patriarcas del Antiguo Testamento, y vieran, en los fundadores del reino, biznietos de Noé y de Jafet. En esa hipotética genealogía hebreolusitana faltaban muchos eslabones: los historiadores se encargaron de fabricarlos, fundándose en las obras del falsario Annio de Viterbo o alegando libros inexistentes.

El centro de esa escuela histórica, que prefirió la fantasía y la exaltación, al espíritu crítico, fue el monasterio de Alcobaça; sus más famosos representantes, fray Bernardo de Brito (1568-1617), que comenzó la

Monarquía Lusitana, y fray Antonio Brandão (1584-1637).

Superior a los escritores alcobacenses como historiador, y tal vez a todos sus antecesores como prosista, fue fray Luis de Souza (1555-1632). Lo apresaron piratas moros; conoció en Argel a Cervantes; fue rescatado en 1577; residió en América Central y, en 1613, ingresó en la vida de religión. Escribió *La vida de fray Bartolomé de los Mártires,* la *Historia de Santo Domingo* y *Los anales del rey don Juan III*. A semejanza de los historiadores clásicos atribuye a los personajes discursos imaginarios, que perfilan los caracteres y ayudan a entender las situaciones.

Otro notable historiador fue Manuel de Faria y Sousa (1590-1649), que escribió en español una enciclopédica historia de Portugal, dividida en cuatro secciones, correspondientes a las cuatro partes del mundo, método ya ejercido por Juan de Barros. También comentó *Los Lusiadas,* investigando, o inventando, su sentido esotérico. Otro portugués, Francisco Manuel de Mello, escribió en español la *Historia de la guerra de Cataluña*.

Jacinto Freire de Andrade relató en una prosa muy trabajada la vida de *Don Juan de Castro, cuarto virrey de la India*.

El Teatro

Durante el siglo xvii los jesuitas fomentaron el barroquismo en la arquitectura y en la retórica; la *Agudeza y arte de ingenio,* de Baltasar Gracián, miembro de la Compañía de Jesús, codificó en España los principios del conceptismo, nombre que tomó, en las letras, esa tendencia a lo ornamental, a lo torturado y a lo superfluo.

También los jesuitas portugueses rindieron exagerado culto a la forma; organizaron vastas representaciones teatrales en las que se atendía sobre todo al esplendor escénico; mostraban desfiles, cacerías, combates navales, batallas. Los espectáculos solían durar más de un día; en alguna comedia el número de actores ascendió a 240. Las piezas, redactadas en latín, eran representadas por escolares.

Contemporáneo de ese teatro culto fue el teatro popular: los autos religiosos y las llamadas comedias de cordel. Éstas solían ser anónimas; sabemos, paradójicamente, de su existencia, porque la Iglesia las combatió, incluyendo sus nombres en el *Index* de obras prohibidas.

En 1646 Francisco Manuel de Mello compuso, en redondillas, el ocurrente *Auto del hidalgo aprendiz,* cuyo primer acto parece haber influido en *El burgués gentilhombre,* de Molière.

La Oratoria Sagrada

El púlpito en el siglo xvii ejerció funciones que corresponden actualmente a la prensa, divulgando y discutiendo cuestiones de interés general.

El más famoso de los oradores sagrados fue el padre Antonio Vieira, de la Compañía de Jesús, misionero en el Brasil y predicador de la corte. Dejó doscientos sermones; no sólo fue un orador elocuentísimo, aclamado en Lisboa y en Roma, sino un teorizador y renovador del arte de la oratoria.

También logró fama el padre Manuel Bernardes, autor de un libro de ejercicios espirituales, de la obra especulativa *Luz y calor* y de una serie de apotegmas, sentencias y relatos morales titulada *Nueva floresta*.

Contrastan con esta literatura moralizadora las tristes y apasionadas cartas que la monja portuguesa Mariana Alcoforado escribió al capitán Chamilly, conde de Saint-Léger. El original se ha perdido; la fama universal de este libro se debe a la versión francesa del año 1669.

El Siglo xviii

El siglo xviii fue, en Portugal, el siglo de las academias y "arcadias". En 1720 se fundó la *Academia de la Historia;* en 1780 la *Real Academia de Ciencias,* que inició la publicación de un diccionario de la lengua portuguesa. Cruz E. Silva, en 1756 fundó la *Arcadia Ulyssyponense* en la que ingresaron los más reputados poetas. Boileau reemplazó a Góngora; las normas de *El arte poético* prevalecieron sobre el *Polifemo* y las *Soledades*.

Los *árcades* cultivaron el soneto, la oda, la epístola, la sátira y el madrigal. Imitaron a los griegos y a los latinos. Fue una época de buenas intenciones y de ejecuciones mediocres.

La labor crítica encontró un ambiente adecuado; al promediar el siglo, el padre Luis Antonio Verney denunció la decadencia literaria y científica del país, en las cartas polémicas tituladas *El verdadero método de estudiar*.

El padre Francisco Manuel do Nascimento (1734-1819), traductor de Horacio, de Voltaire y de Chateaubriand, defensor de la pureza de la lengua e inventor incansable de latinismos, encarna la transición de esta época a la época romántica. Firmaba Filinto Elysio, fue perseguido por la Inquisición, alabó a Franklin y fue alabado por Lamartine.

Su rival y amigo Bocage (1735-1805), protagonista de leyendas obscenas, bohemio y racionalista, firmaba Elmano. Ha dejado sonetos perdurables en los que suelen convivir el sentimiento tumultuoso y la perfección de la forma. Acaso el más desesperado es el que dictó en su agonía y que empieza así:

"Ya Bocage no soy… En negra cueva — mi estro se perderá, deshecho en viento…" (*Já Bocage nao sou… A cova escura — meu estro vai parar desfeito em vento…*)

El Siglo xix

El Romanticismo

Almeida Garrett (1799-1854) inició el movimiento romántico en Portugal, con su poema *Camoens,* escrito en endecasílabos blancos. Exilado en Inglaterra y en Francia, frecuentó los escritores de esos países y sufrió en particular la influencia de Byron. En *Doña Blanca* versificó una leyenda de la conquista de Algarbe. Creó el teatro romántico portugués; su obra más notable es la titulada *Fray Luis de Sousa,* cuyo protagonista es el autor de *Los anales del rey don Juan III*.

Otro exilado, el austero Alejandro Herculano (1810-1877), ensayó con felicidad la novela histórica y la novela campestre. También compuso, a base de investigaciones personales en archivos y bibliotecas, una exaltada *Historia de Portugal*.

Antonio Feliciano de Castilho (1800-1875), ciego desde los seis años, abusó de la exuberancia romántica y ejerció una suerte de dictadura en las letras de Portugal. Lo seguían Soares de Passos, "cantor para los tristes", Tomás Ribeiro, discípulo de Zorrilla y enemigo político de España, Gomes de Amorim, poeta del paisaje americano, poeta del mar, y Juan de Lemos, autor de las *Canciones de la tarde*.

Antero de Quental (1842-1891), hombre de vocación metafísica y estudioso de la filosofía alemana, dejó cuatro libros de poemas: *Rayos de extinta luz, Odas modernas, Primaveras románticas* y *Sonetos*. En el primero es notorio el influjo de Herculano; el segundo profetiza una era de paz y ataca a la Iglesia; el tercero consta de poemas de amor; el último, *Sonetos,* muestra su pesimismo esencial. Constituyen su obra maestra las cinco poesías "lúgubres", rescatadas por Oliveira Martins. Se suicidó en 1891.

Al margen de escuelas y de cenáculos, Juan de Deus (1830-1896) cultiva en soledad una manera sencilla y espontánea: es el poeta del amor. Llamó *Camino de flores* a su colección de poemas breves.

El más famoso de los poetas de la segunda mitad del siglo xix es Abilio Manuel de Guerra Junqueiro (1850-1923). Entre 1878 y 1890 fue varias veces diputado monárquico. Después, ingresó en el partido republicano; a partir de 1910 fue ministro de la República en Suiza.

En 1874 publicó *La muerte de don Juan,* obra en que el héroe romántico, tratado satíricamente, es arrastrado a la miseria y muere por fin de hambre; en 1885 *La vejez del Padre Eterno,* en que ataca a la Iglesia Católica. El esplendor verbal de estas obras las asemeja a las de Víctor Hugo.

Después aparecieron *Finis patriae, Canción de odio* y *Patria,* admirables de elocuencia y de amargura; después *Los simples,* poema de inspiración panteísta que narra los trabajos de un peregrino; en 1902 y en 1903 la *Oración al pan* y la *Oración a la luz,* que trata de ensanchar el número de los motivos poéticos buscándolos en lo universal, en lo cósmico.

En la obra tempestuosa y caótica de Guerra Junqueiro hay más retórica que verdadero lirismo.

El influjo de Hugo, harto visible en la producción de Guerra Junqueiro, también lo es en la *Visión de los tiempos* de Teófilo Braga (1843-1924), polígrafo que además de esta epopeya de la humanidad compuso la vasta obra *Materiales para la historia de la civilización portuguesa*. Con espíritu independiente, Teófilo Braga fue adepto de la escuela positivista de Augusto Comte.

La Novela

Camilo Castello Branco (1826-1890) publicó en 1854 su primera novela, *Anatema,* en que conviven elementos históricos y elementos románticos. En 1857 apareció la extensa novela sensacional *Misterios de Lisboa,* a la que siguieron el *Libro negro del padre Diniz, ¿Dónde está la felicidad?* y *Amor de perdición,* relato pasional que se considera su obra maestra. En 1862, después de una intriga amorosa que le valió un año de cárcel, Castello Branco fue a vivir a una aldea. El ambiente agreste le sugirió las *Novelas del Miño,* que refieren en prosa magistral la torpeza y la inmoralidad de los campesinos. En las novelas de su última época exageró burlescamente los procedimientos de la escuela realista. Sobresalió en la polémica literaria. En 1890, aquejado de una ceguera incurable, se suicidó.

Gomes Coelho (1839-1871), cuyo nombre en la literatura es Julio Diniz, cultivó la novela ciudadana en *Una familia inglesa* y la novela rural en *Las pupilas del señor rector* y en *Los hidalgos de la Casa Morisca,* libros en que se ha creído advertir la influencia de Dickens.

Eça de Queiroz (1846-1900) es el mayor novelista de Portugal y figura entre los grandes del mundo. Ejerció la abogacía; viajó en 1869 por el Oriente; fue cónsul de Portugal en Cuba, en Inglaterra y en Francia.

Superada una primera etapa romántica, Eça de Queiroz publicó en 1875 su primera novela realista, *El crimen del padre Amaro,* novela minuciosa y triste, cuyo tema son los amores de un sacerdote, en una ciudad de provincia. Escribió luego, dentro de la misma tendencia, *El primo Basilio,* obra que ha sido equiparada a *Madame Bovary*. En *Los Maias* critica agudamente la sociedad de su tiempo, sus costumbres rudimentarias, a las que opone la civilización inglesa. Es eficaz en la ironía. Sus mejores tipos humanos son los que representan a su país; Juan de Ega es más vivo que Carlos de Maia. En *La Reliquia,* deslucida por un final torpe, hay admirables páginas sarcásticas y una cuidadosa evocación de la muerte de Cristo. *El vencido da vida,* en quien probablemente quiso verse Eça de Queiroz, aparece idealizado en la *Correspondencia de Fradique Mendes*. *La ilustre casa de los Ramires* es la obra más representativa del novelista, alejado entonces de las estrechas normas naturalistas. Hay en ella una novela dentro de otra novela; hay también una liberación para el protagonista, que, esta vez, no sucumbe a la melancolía y al tedio. En 1901 apareció *La ciudad y las sierras,* novela póstuma y adoctrinadora. La naturaleza triunfa de los artificios del progreso; la sierra prevalece sobre la ciudad. Además de otras novelas y de algunos cuentos, Eça de Queiroz escribió relatos de ambiente oriental; entre ellos se destaca *El mandarín,* de argumento fantástico.

La Historia

En el siglo XIX, el historiador más importante es JUAN PEDRO DE OLIVEIRA MARTINS (1845-1894). Discípulo de Michelet, estuvo, como éste, dotado de una imaginación plástica y psicológica a la que unía grandes dotes de narrador y una notable capacidad de síntesis. Menéndez y Pelayo lo llamó “un gran artista histórico”. FIDELINO DE FIGUEIREDO (1881), historiador y crítico, es autor de una vasta *Historia de la Literatura Portuguesa*.

Libros de Viajes

Esa pasión de Portugal, la nostalgia, que tantos ecos ha dejado en la lírica, tiene su manifestación más directa en los libros exóticos y de viajes, que periódicamente surgen en su literatura.

EÇA DE QUEIROZ escribió sus *Cartas de Inglaterra;* OLIVEIRA MARTINS, la *Inglaterra de hoy;* RAMALHO ORTIGAO, *Holanda* y *John Bull;* ANSELMO D’ANDRADE, el *Viaje a España;* RUI DA CÁMARA, *Viajes a Marruecos;* DINIZ AYALLA, *Gôa antigua y moderna;* PEDRO GASTÓN MESNIER, *El Japón*.

Inseparable del Japón es el nombre de WENCESLAO DE MORAES, que, como Lafcadio Hearn, se asimiló a la vida de aquel imperio y procuró, en páginas conmovidas, explicarlo a los hombres occidentales. También, como Lafcadio Hearn, comprobó con alguna melancolía, que sería siempre un extranjero en la patria de su elección. Del catálogo de sus obras mencionaremos *Dai-Nippon, Cartas del Japón* (1904-1905), y *Culto del té*.

* *Enciclopedia Práctica Jackson,* Buenos Aires, W.M. Jackson, Inc., Editores, Tomo IX, 1951.

EL DESTINO DE ULFILAS

Ulfilas, obispo de los godos y padre de las literaturas germánicas, figurará hasta el fin de esta nota, pero tal vez no será su protagonista. En el siglo III, las hordas blancas que asolaban las fronteras de Roma traían de la guerra largos arreos de cautivos cristianos; una fuente griega del siglo V dice que los mayores de Ulfilas, oriundos del Asia Menor, fueron arrebatados y conducidos al Norte del Danubio. Ulfilas (Wulfila, Lobezno) nació en 311; es verosímil suponer que en sus venas confluyeron sangre siria y sangre germánica. Enviado en rehenes a Constantinopla, profesó el arrianismo, doctrina (o herejía) cristiana que enseña que el Padre es anterior al Hijo, "pues el que engendra es anterior a lo engendrado", si bien admite que la misteriosa generación ocurrió antes del tiempo y fuera del tiempo… Ejerció, durante unos años, el cargo de lector de las Escrituras; en 341, Eusebio de Nicomedia (negador de que el Hijo fuera consustancial con el Padre) lo elevó directamente al episcopado y le encomendó la dura misión de evangelizar a los godos. Ulfilas, en su patria, pudo formar y dirigir una creciente comunidad de conversos. El éxito de su labor misionera despertó la ira del rey; un carro, con el tosco ídolo de Thunor o de Woden, recorrió el país y quienes le negaron su adoración fueron entregados al fuego. El rigor continuó; hacia el año 348, Ulfilas atravesó el Danubio con su pueblo, sus rebaños y sus majadas, y los condujo a una retirada región. Lejos del tumulto guerrero de sus hermanos, los conversos emprendieron en esa tierra (que yace al pie de la cordillera de los Balkanes) una vida pacífica y pastoril. Dos siglos después, el historiador Jordanes escribiría: "Otros godos hubo también llamados menores, nación inmensa, cuyo obispo y jefe fue Vúlfilas, que, según es fama, los instruyó en el arte de la escritura; son los que habitan ahora en Eucópolis, en la región de Mesia. Pobres e imbeles, se establecieron al pie de una montaña, sin otro caudal que el ganado, los campos y los bosques. Sus tierras, abundantes en frutos de toda especie, dan poco trigo, y en lo que se refiere a las viñas, muchos no saben que hay tal cosa en el mundo; sólo se alimentan de leche" (*De rebus Geticis,* LI). Ulfilas, guiando a su pueblo de pastores a una tierra de promisión, recuerda fatalmente a Moisés; es razonable imaginar que éste fue su arquetipo y que en la travesía del Danubio se reflejó la travesía del Mar Rojo.

Ulfilas redactó tratados polémicos en griego y en latín; de los primeros ni una línea perdura, y de los latinos sólo la breve confesión en que reiteró, en la hora de la muerte, su fe: *Ego Ulfilas semper sic credidi*… Su obra capital fue la traducción gótica de la Biblia. Para escribirla, tuvo que crear un alfabeto, porque los godos carecían de escritura cursiva y el alfabeto rúnico empleado para la escritura epigráfica en alhajas de metal, en discos, en armas, en piedras sepulcrales y en remos, evocaba las viejas hechicerías y las viejas divinidades. Runa, en los idiomas germánicos, significaba letra y misterio; el dios Odín, en la Edda Mayor, dice que para alcanzar esas letras mágicas, pendió durante nueve noches de un árbol cuya raíz no han visto los hombres, "herido de lanza, ofrecido a Odín, yo mismo a mí mismo"… Cinco letras rúnicas tomó Ulfilas, dieciocho griegas, una cuyo origen se ignora y una latina, y con ellas fabricó la escritura que se llamó ulfilana y también mesogótica.

Es sabido que en griego la palabra Biblia es plural; quiere decir libros y designa el heterogéneo conjunto de los sesenta y tantos libros canónicos de Roma y de Israel. Trasladar esa larga literatura, a veces compleja y abstrusa, a un dialecto de guerreros y de pastores, es un trabajo que parecería, *a priori,* imposible. Doce siglos después, Lutero confesó que Job se mostraba tan reacio a la traducción como a los consuelos de Elifaz y Bildad y que exigir que los profetas hebreos hablaran alemán era como exigir que el ruiseñor imitara al tordo; si esto se dijo de una lengua ya trabajada por los trovadores y por los místicos, ¡cómo habrá luchado el antecesor con ese otro alemán visigótico de los aduares del Mar Negro! Razones prudenciales, nos dicen, le aconsejaron omitir los Libros de los Reyes, que corrían el albur de estimular el instinto bélico de la raza; todo lo demás lo tradujo. Prodigó, como es natural, barbarismos y neologismos: tuvo que civilizar el idioma. Habló de *Aiwwa,* de *Iudaland* y de *Paitrus* (Eva, Judea, Pedro). Escribió *aikklesjo, aiwaggeljo, anathaima, diabaulus, diakaunus* y *praufetes* (iglesia, evangelio, anatema, diablo, diácono y profeta). Sonreír de estas deformaciones es fácil y acaso inevitable, pero mejor es recordar que no hay lengua (salvo la que habló Adán en el Paraíso) que no sea una torpe deformación de otras coetáneas o anteriores. Los idiomas germánicos permiten palabras compuestas; Ulfilas forja o emplea *gud-hus* (casa de Dios) por templo, y *figgra-gulth* (oro del dedo) por anillo. Fuego de la mano lo llamarán, seis siglos después, los poetas cortesanos de Islandia… En el Evangelio de Marcos (8: 36) está escrito: "¿Qué aprovechará al hombre si granjeare todo el mundo y pierde su alma?"; Ulfilas traduce mundo (*cosmos,* orden, en el original) por *fair-hvus* (*fair house,* bella habitación). En la Epístola de san Pablo a los Gálatas recurre [a] la palabra *gentiles,* que se opone a *cristianos;* Ulfilas, fiel al rigor etimológico, la traduce por *thiudos,* plural de *thiudisks* (popular) que dará, al cabo de unos siglos, *teutsch* y tudesco.[*] Ker deplora la servil literalidad del trabajo de Ulfilas; olvida el embarazo que tiene que infundir en el traductor un texto sagrado.

Más de treinta años gobernó a los godos Ulfilas, como jefe temporal y como prelado. En 381, el concilio de Constantinopla afirmó (contra los macedonios y los arrianos) que el Hijo y el Espíritu Santo son

consustanciales con el Padre; se atribuye a esta controversia y a la condenación de su fe la última enfermedad y la muerte del venerable traductor. Ésta ocurrió en la primavera de 382, en Constantinopla. En la misma ciudad (y maravillado por ella hasta el servilismo) murió en esos días el rey que había hecho quemar a quienes no adoraban al ídolo.

Cuando la Biblia visigótica se escribió, no había otro libro germánico. Palabras sueltas grabadas en un hierro de lanza o en un collar, ásperos cantos para entrar en batalla o para suplicar a los dioses, ensalmos para componer huesos dislocados o para mitigar un dolor reumático, agotaban la pobre "literatura" de las tribus del Norte. Más de tres siglos pasarían antes que surgiera en Nortumbria la Gesta de Beowulf, y ya los visigodos tenían la Biblia, los visigodos que saquearon a Roma y fundaron la monarquía de España.

A principios de la era cristiana, los dialectos teutónicos se habían dividido en tres grupos: el oriental, el occidental y el septentrional. El septentrional dio la *donsk tunga* (lengua danesa) de los vikings, que llegó a las costas de América y a las ciudades de Constantinopla y de Kiev; el occidental, las lenguas de Alemania y de Inglaterra, que hoy abarcan el mundo; el oriental, que Ulfilas adiestró para un complejo porvenir literario, ha perecido enteramente.

* *Buenos Aires Literaria,* Buenos Aires, Año I, Nº 5, febrero de 1953.35

DIÁLOGOS DEL ASCETA Y DEL REY

Un rey es una plenitud, un asceta es nada o quiere ser nada; a la gente le gusta imaginar el diálogo de esos dos arquetipos. He aquí unos ejemplos, derivados de fuentes orientales y occidentales.

Una tradición recogida por Diógenes Laercio refiere que el filósofo Heráclito fue convidado por Darío a visitar su corte y que rehusó la invitación con estas palabras:

"Heráclito de Éfeso al Rey Darío, Hijo de Hystaspes: salve.

"Todos los hombres se apartan de la verdad y buscan la vanagloria… En cuanto a mí, huyo de vanidades palaciegas y no iré a Persia, contentándome con mi cortedad, que es lo que me basta".

En esta carta, que seguramente es apócrifa, ya que ocho siglos median entre el historiador y el filósofo, no hay, a primera vista, otra cosa que la independencia o misantropía de Heráclito y que el rencoroso placer de ver desairada la invitación de un rey, que además era un extranjero. Bajo la superficie trivial late la obscura contraposición de los símbolos y la magia de que el cero, el asceta, pueda igualar y superar de algún modo al infinito rey.

En el libro noveno de sus *Vidas de los filósofos* cuenta Diógenes Laercio la historia; el sexto incluye otra versión, de nadie ignorada, cuyos protagonistas son Alejandro y Diógenes el Cínico. Llegó aquél a Corinto para dirigir la guerra contra los persas y fueron todos a mirarlo y a agasajarlo. Diógenes no se movió de su arrabal y ahí Alejandro lo encontró una mañana, tomando el sol. "Pídeme lo que quieras", dijo Alejandro, y el otro, desde el suelo, le pidió que no le hiciera sombra. Esta anécdota (que repiten las páginas de Plutarco) opone a los dos interlocutores: de otras diríase que sugieren una secreta identidad. Alejandro dice a los cortesanos que si no fuera Alejandro, querría ser Diógenes, y el día en que uno muere en Babilonia, muere el otro en Corinto.

La tercera versión del eterno diálogo es la más dilatada: comprende dos tomos de los *Sacred Books of the East* que editó Max Muller en Oxford. Se trata del *Milinda - Pañho* (Preguntas de Milinda), novela de propósito doctrinal redactada en el norte del Indostán, a principios de nuestra era. El original sánscrito se ha perdido y la traducción inglesa de Rhys Davids ha sido hecha del pali. Milinda, dulcificado por la articulación oriental, es Menandro, rey griego de la Bactriana, que, a los cien años de la muerte de Alejandro de Macedonia, llevó sus armas hasta la desembocadura del Indo. Según Plutarco, gobernó rectamente, y a su muerte las ciudades del reino se repartieron sus cenizas.* Reliquias del poder que ejerció, guardan los gabinetes de numismática veintitantas monedas de oro y de bronce; a veces la efigie es la de un joven, a veces la de un hombre muy viejo; cabe inferir que su reinado abarcó muchos años. La inscripción dice *Menandro el Rey Justo;* en una u otra de las caras puede haber una Minerva, un caballo, una cabeza de toro, un delfín, un jabalí, un elefante, una rama de palmera o una rueda. De estas figuras las tres últimas son acaso budistas.

En el *Milinda-Pañho* se lee que así como el profundo Ganges busca el Océano, que es aún más profundo, Milinda el rey buscó a Nagasena, portador de la antorcha de la Verdad. Quinientos griegos custodiaban al Rey, que identificó a Nagasena por su serenidad de león ("a guisa di leon quando si posa") en medio de una muchedumbre de ascetas. El Rey le preguntó su nombre. Nagasena respondió que los nombres son meras convenciones que no definen sujetos permanentes. Aclaró que así como el carro del rey no es las ruedas ni la caja, ni el eje ni la lanza ni el yugo, tampoco el hombre es la materia, la forma, las impresiones, las ideas, los instintos o la conciencia. No es la combinación de esas partes ni existe fuera de ellas… Lo comparó a la llama de una lámpara que arde toda la noche y que es y deja de ser incesantemente. Habló de la reencarnación, de la fe, del Karma y del Nirvana y al cabo de dos días de controversia, o de catecismo, convirtió al Rey, que vistió el hábito amarillo de los monjes budistas. Tal es la trama general de las *Preguntas de Milinda,* en las que Albrecht Weber ha percibido una deliberada imitación del modo platónico, tesis rechazada por Winternitz, que observa que el manejo del diálogo es tradicional en las letras del Indostán y que no hay en las *Preguntas* el menor rastro de la cultura helénica.*

Al vestir el hábito del asceta, el Rey, en esta tercera versión, parece confundirse con él y nos recuerda aquel otro rey de la epopeya sánscrita que deja su palacio y pide limosna por las calles y de quien son estas vertiginosas palabras: "Desde ahora no tengo reino o mi reino es ilimitado; desde ahora no me pertenece mi cuerpo o me pertenece toda la tierra".

Quinientos años transcurrieron y los hombres idearon otra versión del infinito diálogo y ello no fue en la India sino en la China.** Un emperador de la dinastía de los Han soñó que un hombre de oro voló en su cuarto y sus ministros le aclararon que éste bien podía ser el Buddha, que había logrado el Tao en las tierras occidentales; otro, de la dinastía de los Liung, amparó la fe de aquel bárbaro y fundó templos y monasterios. A su palacio de Nanking, en el Sur, llegó (dicen que al cabo de tres años de navegar) el brahmán Bodhidharma, vigésimo octavo patriarca del budismo indio. El Emperador enumeró las obras piadosas que había ejecutado: Bodhidharma oyó con atención sus palabras y le dijo que esos monasterios y templos y copias de los libros sagrados eran cosas del mundo aparencial, que es un largo sueño, y por consiguiente nada valía. Las buenas obras, declaró, pueden llevar a buenas retribuciones, pero nunca al Nirvana, que es la plena extinción de la

voluntad, no la consecuencia de un acto. No hay una doctrina sagrada, porque nada es sagrado, o fundamental, en un mundo ilusorio. Los hechos y los seres son momentáneos y ni siquiera podemos afirmar si son o no son.

Entonces, el Emperador preguntó quién era el hombre que le replicaba de esa manera y Bodhidharma, fiel a su nihilismo, le respondió:

—Tampoco sé quién soy.

Largamente resonaron estas palabras en la memoria china; al promediar el siglo XVIII, se escribió la novela que se titula *Sueño del aposento rojo,* que encierra este curioso pasaje:

"Había estado soñando y se despertó. Se encontró en las ruinas de un templo. A su lado había un mendicante con hábito de monje taoísta. Era cojo y se estaba matando las pulgas. Hsiang-Lien le preguntó quién era y en qué lugar estaban. El monje respondió:

"—No sé quién soy ni dónde estamos. Sólo sé que es largo el camino.

"Hsiang-Lien comprendió. Se cortó el pelo con la espada y siguió al forastero".

En las historias que he referido, un asceta y un rey simbolizan la nada y la plenitud, cero y el infinito; símbolos más extremos de ese contraste serían un dios y un muerto, y su fusión más económica, un dios que muere. Adonis herido por el jabalí de la diosa lunar, Osiris arrojado por Set a las aguas del Nilo, Tammuz arrebatado a la región de la que no se vuelve, son famosos ejemplos de esa fusión; no menos patético es éste, que narra el fin modesto de un dios:

A la corte de Olaf Tryggvason, que se había convertido en Inglaterra a la fe de Cristo, llegó una noche un hombre viejo, envuelto en una capa obscura y con el ala del sombrero sobre los ojos. El Rey le preguntó si sabía hacer algo; el forastero contestó que sabía tocar el arpa y contar cuentos. Ejecutó unos aires antiguos, habló de Gudrun y de Gunnar y, finalmente, refirió el nacimiento de Odín. Dijo que tres parcas vinieron, que las primeras anunciaron al niño grandes felicidades y que la tercera dijo, iracunda: "No vivirá más que la vela que está ardiendo a su lado". Los padres la apagaron para que Odín no muriera con ella. Olaf Tryggvason descreyó de la historia; el forastero repitió que era cierta, sacó la vela y la encendió. Mientras la miraban arder, el hombre dijo que era tarde y que tenía que irse. Cuando la vela se hubo consumido, lo buscaron. A unos pasos de la casa del Rey, Odín había muerto.

Fuera de su virtud, que puede ser mayor o menor, los textos anteriores, diseminados en el tiempo y en el espacio, sugieren la posibilidad de una morfología (para usar la palabra de Goethe) o ciencia de las formas fundamentales de la literatura. Alguna vez he conjeturado en estas columnas que todas las metáforas son variantes de un reducido número de arquetipos; acaso esta proposición también es aplicable a las fábulas.

* Diario *La Nación,* Buenos Aires, 20 de septiembre de 1953.
Y en:
Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

LA APOSTASÍA DE COIFI

The Council closed, the Priest in full career
Rides forth, an armed man, and hurls a spear
To desecrate the Fane…

WORDSWORTH
Ecclesiastical Sonnets, I, 17

La conversión de los reinos germánicos de Inglaterra a la fe de Cristo es uno de los hechos capitales de la historia de Europa; sajones de Inglaterra convirtieron en el siglo VIII a los sajones del continente; anglosajón (sajón de Inglaterra) fue Alcuino que, bajo Carlomagno, reformó las escuelas de Francia. En su historia de la filosofía medieval, Gilson ha destacado lo que representó para el orbe la evangelización de Inglaterra; lo que no se ha dicho, tal vez, es lo casual e insignificante que ese acto, en una mayoría de casos, debió de ser para los primeros prosélitos.

Beda el Venerable, en su libro, habla genérica y despectivamente de ídolos, pero nos consta que los anglosajones adoraban a Tiw, a Woden y a Thunor, cuyos nombres, que traducen los de Marte, Mercurio y Júpiter, aún sobreviven en las voces inglesas *Tuesday, Wednesday, Thursday*. Rendían culto asimismo a la divinidad telúrica Nerthus (mencionada por Tácito en su *Germania*) a la que alguna vez dedicaron sacrificios humanos y luego sacrificios de naves. Dejar ese rudimentario panteón por el Dios de Israel y el de la patrística nos parece, ahora, trascendental; conviene no olvidar, sin embargo, que al devoto de muchas divinidades poco debió costarle agregar una al ya numeroso catálogo y que, al principio, agregó un nombre, un sonido, y no una representación muy perspicua.* La conversión no era un cambio ético. Prueban o remiendan esta conjetura las primeras poesías de tema bíblico que se redactaron en Inglaterra; Cristo es el joven Héroe, los doce apóstoles son hombres de guerra que resisten el embate de las espadas y son diestros en el juego de los escudos, los israelitas que atraviesan el Mar Rojo son vikings. Imagino que para muchos la conversión paradójicamente no fue un acto religioso; fue un reconocimiento de que más allá del orbe germánico, y más fuerte y mayor que el orbe germánico, estaba Roma. De hecho, los bárbaros no sólo se convirtieron a la fe de Jesús sino a la prosa de Cicerón (o, por lo menos, de los padres latinos) y a la poesía de Virgilio. Remotos precursores de ese proceso, los capitanes de las tribus sajonas que irrumpieron en Inglaterra en el siglo V usaban espadas romanas.

La Saga de Njál, en su capítulo 96, ha conservado la simplísima historia de la conversión de un pagano. El misionero Thangbrand canta una misa; el jefe islandés Hall le pregunta para quién celebra esa fiesta. Thangbrand responde que para Miguel el Arcángel y agrega que ese arcángel hace que las buenas acciones de las personas que le gustan pesen más que las malas. Hall dice que le gustaría tenerlo de amigo. Thangbrand le asegura que Miguel será el ángel de su guarda si él se convierte ese mismo día a su fe. Hall accede; Thangbrand lo bautiza y, con él, a toda su gente.

Pero la más famosa conversión operada en el Norte es la de Edwin, rey de Nortumbria; la registra el segundo libro de la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* de Beda el Venerable. Edwin había tenido una visión en la que un desconocido le reveló la señal de la cruz; sabedor de este sueño Bonifacio V, Siervo de los Siervos de Dios, envió a la reina, que era cristiana, una afectuosa carta, un espejo de plata y un peine de marfil; luego envió al rey un misionero para que éste le enseñara la fe. Edwin reunió a los principales hombres del reino y les pidió consejo. El primero en hablar fue el sumo sacerdote pagano, Coifi. Dijo este prelado: "Ninguno entre tus hombres, oh rey, ha sido más diligente que yo en el culto de nuestros dioses y, sin embargo, hay muchos que reciben de ti mayores beneficios y dignidades y que prosperan más. Si los dioses sirvieran de algo, me habrían amparado más bien a mí, que puse tanto empeño en servirlos. Por consiguiente, si estas nuevas doctrinas, examinadas, te parecen mejores, debemos adoptarlas sin dilación". Otro de los consejeros dijo: "El hombre es semejante a la golondrina, que en una noche de nevadas y lluvias atraviesa esta habitación en que estás comiendo con tus capitanes y príncipes, ante el fuego, y en un instante pasa de la noche a la noche. Así el hombre es visible por un espacio, pero no sabemos qué ocurrió antes ni qué vendrá después. Si esta nueva doctrina nos descubre algo, debemos escucharla".

Todos aprobaron su parecer y Coifi pidió al rey que le prestara su caballo y sus armas. Al sumo sacerdote le estaba prohibido usar armas y montar en caballo entero; Coifi empuñó una lanza y entró a caballo en el santuario de sus antiguos dioses. Ante el estupor general, arrojó entre los ídolos la lanza y prendió fuego al templo. "Así —leemos en la *Historia ecclesiastica*— el sumo sacerdote, movido por el Dios verdadero, profanó y quemó las imágenes antes consagradas por él."

No hay glosador de Beda que no pondere el símil pascaliano del pájaro, que pasa de la noche a la noche o, para ajustarnos al texto con más rigor, del invierno al invierno (*de hieme in hiemem regrediens*). Fitzgerald, en su ilustre versión de las *Rubáiyát,* ve nuestros días como una caravana espectral que parte de la nada y llega a la nada; el símil conservado por Beda sugiere que la fe pagana era apenas una mitología, sin la esperanza, o

amenaza, de una vida ulterior. Es curiosa y patética la suerte del inventor del símil; aquél no pudo sospechar que el pájaro fugaz de su ejemplo sería también un símbolo de su destino personal de hombre anónimo, que la Historia ilumina unos instantes y que luego se pierde.

Andrew Lang opone su anhelo "de satisfacción intelectual y comprensión del misterio de la existencia" a la superstición de Coifi, "que sólo quería cambiar la suerte y gozar de los placeres de la destrucción" (*History of English Literature,* 25).

El rey ha presidido la asamblea, pero no ha hablado; Beda se limita a escribir que abjuró el culto de los ídolos y permitió la predicación de la fe.[*] El silencio dilata su autoridad; vagamente sentimos que los demás son como hipóstasis de la mente del rey, formas de su meditación. Ello, naturalmente, es falso; entiendo que en la escena de la asamblea hay un diálogo tácito, no sospechado por el hombre que la historió.

Éste declara expresamente que el sacerdote profanó sus altares, "movido por el dios verdadero". Para el piadoso historiador, Coifi procedió con sinceridad; en su desaforada abjuración tendríamos la prueba de lo mal que se conocen los hombres; Coifi, sacerdote de violentas divinidades, nunca habría estado tan cerca de ellas como en la hora en que las negó, derribándolas. El hecho es verosímil, pero creo entrever otra explicación.

La conversión del rey acarreaba la de todo su reino; no es un azar que aquél, antes de recibir la nueva fe, convocara a asamblea. En el año 627, el paganismo era todavía una fuerza política; Coifi, sacerdote de Woden o de Thunor, no podía ignorarlo, pero también sentía que esa fuerza estaba decreciendo. ¿No lo olvidaba acaso el rey ("Hay muchos que reciben de ti mayores beneficios") y no lo malquería la reina, comprada por el peine y el espejo del italiano? El rey estaba a punto de abominar de la fe de sus padres; ¡qué triste porvenir el de un ex-obispo de los desacreditados demonios! En ese trance, Coifi optó por vender lo que ya virtualmente estaba perdido. Ofreció al rey su complicidad. Dijo: *Ninguno entre tus hombres, oh rey, ha sido más diligente que yo en el culto de nuestros dioses y, sin embargo, hay muchos que reciben de ti mayores beneficios y dignidades y que prosperan más,* para que Edwin interpretara: *Yo, sacerdote de los dioses que has resuelto negar, daré público ejemplo de apostasía; acuérdate de mí cuando sea cristiano tu reino*. Cumplió con creces, para forzar el agradecimiento del rey; el episodio de la lanza, del potro y de los ídolos profanados fue, en mi opinión, *deliberadamente* dramático; fue una premeditada o improvisada ficción escénica.

El fin del cuento se ha perdido. Incendiario, impío y ecuestre, Coifi perdura como sujeto de malas pinturas históricas, pero nada sabemos de su destino ni del posible cumplimiento del pacto.

Seis años después, el rey pagano Penda de Mercia guerreó en el Norte de Inglaterra con Edwin, lo venció y lo mató.

[*] *Entregas de La Licorne,* Montevideo, segunda época, Año I, Nº 1-2, noviembre de 1953.

LA LITERATURA ALEMANA EN LA ÉPOCA DE BACH

Versión taquigráfica

[CONFERENCIA]

En el ilustre ensayo de De Quincey sobre el asesinato considerado como una de las bellas artes, hay una referencia a un libro sobre Islandia. Ese libro, escrito por un viajero holandés, tiene un capítulo que se ha hecho famoso en la literatura inglesa, y al que alude Chesterton alguna vez. Es un capítulo titulado "Sobre las serpientes de Islandia"; es muy breve, suficiente y lacónico: consta de esta única frase: "Serpientes en Islandia, no hay". Eso es todo.

La tarea que ahora emprenderé es la descripción de la literatura alemana en la época de Bach.

Después de algunas investigaciones, tuve la tentación de imitar al autor de ese libro sobre Islandia y decir brevemente: literatura en la época de Bach, no hubo. Pero este laconismo me parece desdeñoso; una falta de urbanidad. Y, además, sería injusto, tratándose de una época que produjo tantos poemas didácticos imitados de Pope, tantas fábulas imitadas de La Fontaine, tantas epopeyas imitadas de Milton. Y a todo esto cabría agregar que florecieron, además, las sociedades literarias de un modo realmente insólito. Y también florecieron las polémicas, en las que se puso toda la pasión que está ausente en la literatura de esa época.

Además, he reflexionado que hay dos criterios distintos para la literatura. Hay el criterio hedónico, el del placer, que es el criterio de los lectores; y, desde este punto de vista, la época de Bach fue, literariamente, una época pobre. Y luego, hay el otro criterio, el de la historia de la literatura —que es mucho más hospitalaria que la literatura—; y, desde este punto de vista, se trata de una época importante, porque preparó la época siguiente, de la ilustración y, luego, la época clásica de la literatura alemana, la más rica de esa literatura y una de las más ricas de todas las literaturas: la época de Goethe, de Hölderlin, de Novalis, de Heine, de tantos otros.

Este fenómeno de una época pobre en la literatura alemana, no es único. Todos los historiadores de esa literatura lo han dicho: la literatura alemana no es sucesiva, sino periódica, intermitente. Se ha observado que hay épocas de esplendor, y, entre ellas, épocas casi nulas, de oscuridad y de inercia.

Se ha buscado explicación para este fenómeno. Que yo sepa, hay tres explicaciones. La primera es de tipo político. Se dice que Alemania, que llegó a ser una especie de campamento de todos los ejércitos de Europa, ha sido invadida y destruida periódicamente. (Como ha ocurrido hace poco.) Y que los eclipses de la literatura alemana corresponden a esas aniquilaciones bélicas. Esta explicación es buena, pero no creo que sea suficiente.

Hay una segunda explicación, la que prefieren las historias de la literatura alemana redactadas por alemanes. Se dice que esas épocas de oscuridad, son épocas en que el verdadero espíritu alemán no ha podido abrirse camino, porque estaba dedicado a la imitación de modelos extranjeros. Esto es cierto; sin embargo, uno podría hacer dos observaciones adversas a esta explicación: podría observarse que cuando un país tiene un espíritu fuerte, las influencias extranjeras, exóticas, no debilitan el espíritu, lo fortalecen. Eso se observa en la época barroca, que es la época anterior a la que voy a considerar ahora, la de Bach. Se ha llamado "siglo barroco" al XVII, en Alemania. Y en ese siglo, que fue muy brillante para ese país, predominaron las influencias extranjeras; pero no de un modo que oprimieran al espíritu alemán. Fueron asimiladas y utilizadas por él.

Quiero indicar, de paso —porque es interesante para nosotros—, que el influjo que predominó en la literatura alemana del siglo XVII fue el español. Tenemos el influjo de los *Sueños* de Quevedo, en Michael Moscherosch, el mayor satírico alemán de esa época, que escribió un libro titulado *Visiones prodigiosas y verídicas*. El autor dice que en ese libro están retratados todos los actos de los hombres, sus naturales colores de hipocresía, de mentira y de vanidad. Está, evidentemente, influido por Quevedo, que le da vida a ese libro alemán.

Otro caso, más célebre, es el de Grimmelshausen. Grimmelshausen conocía las novelas picarescas españolas, una traducción fragmentaria del *Quijote,* el *Rinconete y Cortadillo,* y una versión alemana del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, y concibió el proyecto de aplicar la técnica de la novela picaresca española a la vida alemana, en la época de la Guerra de los Treinta Años. Ese proyecto fue, desde luego, un acierto.

Una observación que es muy fácil hacer sobre la novela picaresca española, es la limitación de los temas. La novela picaresca española no abarca, en general, toda la riqueza de la vida miserable, de la vida popular de España. Se trata, más bien, de aventuras mezquinas, de sirvientes, en muchos casos.

Si comparamos un libro como *El Gran Tacaño,* de Quevedo, con las jácaras del mismo autor, con esas

poesías en las que aparecen prostitutas, rufianes, asesinos y ladrones, veremos que hay un mundo criminal, un mundo de forajidos mucho más rico en las jácaras que en la novela picaresca del *Buscón*.

Grimmelshausen acierta al aplicar la técnica de la novela picaresca española a la vida de un soldado, llamado *Simplicissimus,* en la Guerra de los Treinta Años.

Otro rasgo que lo diferencia de los modelos españoles: la novela picaresca española fue escrita con un propósito moral, satírico; en cambio, el *Simplicissimus* de Grimmelshausen —sobre todo, en los primeros libros — parece no tener otro propósito que el de reflejar, como en un vasto espejo, toda la terrible vida de Alemania durante la Guerra de los Treinta Años. Después, a medida que el libro obtuvo éxito, Grimmelshausen fue agregando capítulos. En los últimos ocurre algo que es típico de la mente alemana: la obra se aparta de los hechos concretos, y se convierte en una alegoría. En la última parte del libro, el héroe de tantas aventuras sangrientas se vuelve ermitaño, se refugia en la Selva Negra y luego en una isla. Este final del héroe en una isla es importante en la literatura alemana, porque anuncia un tipo de libros que se cultivaron muchísimo después, durante el siglo XVIII; es decir, precisamente, durante la época de Bach. Anuncia libros que en Alemania se llamaron *Robinsonaden,* es decir, libros que son imitaciones de la novela *Robinson Crusoe* de Defoe.

El *Robinson Crusoe* de Defoe impresionó muchísimo a los alemanes. Abundaron las imitaciones de ese libro. Finalmente, ocurrió que los alemanes se entusiasmaron tanto con esa idea de un hombre solitario en una isla, que destruyeron lo patético de esa idea —la idea de un solo hombre en una isla—, y concluyeron escribiendo novelas en las que había treinta o cincuenta Robinsones simultáneos; novelas que ya no eran historias de la soledad y de la paciencia de un hombre, sino historias de empresas coloniales o utopías políticas.

Vuelvo ahora al problema que indiqué al principio: el de las épocas de esterilidad y oscuridad, que se observan periódicamente en la literatura alemana.

Creo que, además de las circunstancias políticas y de la influencia de las literaturas extranjeras (que no siempre, contrariamente a la opinión de los críticos patrióticos, son maléficas), hay una tercera razón, que me parece la más posible de todas, que no excluye las otras, que es, acaso, fundamental. Creo que la razón de esas épocas de oscuridad de la literatura alemana está en el carácter alemán. Los alemanes son incapaces de obrar espontáneamente y necesitan siempre una justificación de lo que van a hacer. Necesitan verse a sí mismos en tercera persona, y verse magnificados también antes de obrar.

La prueba está en que los alemanes, durante mucho tiempo, no fueron, como han sido recientemente, un pueblo de acción sino un pueblo de soñadores. Recuerdo a este propósito un famoso epigrama de Heine, que dice que Dios otorgó a los franceses el imperio de la Tierra, a los ingleses el imperio de los mares y a los alemanes el imperio de las nubes. Y recuerdo también un famoso poema de Hölderlin, titulado *A los alemanes*. En él Hölderlin les dice a sus compatriotas que no se burlen del niño que cabalga con un látigo y con espuelas en un corcel de madera, porque ellos son como ese niño: son también pobres de hechos y ricos de pensamiento. Se pregunta después si alguna vez de la nube no saldrá el rayo, y de la hoja oscura no saldrá el fruto de oro, y si el silencio del pueblo alemán no es la solemnidad que precede a las fiestas y el temor que anuncia la presencia del dios.

Y, además de estos ejemplos literarios, creo que todos podemos recordar ejemplos de la política alemana.

No sé si ustedes recordarán que, a principios de la guerra de 1914, un canciller alemán, Bethmann Hollweg, tuvo que justificar que los alemanes no hubieran cumplido su compromiso de defender la neutralidad y que la hubieran atacado. Cualquier político de cualquier otra parte del mundo, hubiera encontrado una argucia para defenderse, hubiera buscado un argumento. En cambio, Bethmann Hollweg, para justificar ese acto, que era evidentemente desleal, tuvo que construir una teoría de la lealtad, y dijo en un discurso que ellos no tenían por qué obedecer a un tratado, porque un tratado no era otra cosa que un pedazo de papel.

Esto lo hemos visto aún más exacerbado en el nazismo. A los alemanes no les ha bastado con ser crueles; han creído necesario construir una teoría previa de la crueldad, una justificación de la crueldad como postulado ético.

Creo que esto puede explicar esas épocas oscuras de la literatura alemana. Se trata de épocas de preparación, en que el espíritu alemán está tomando una decisión.

Yo he recordado muchas veces el proyecto de Valéry: escribir una historia de la literatura sin nombres propios. Una historia en que se presentaran todos los hechos, todos los libros del mundo, como escritos por una sola persona, por el espíritu universal. Juzgo que podemos, sin mayor riesgo, aceptar esa ficción de Valéry. Podemos suponer que toda la literatura alemana es obra del espíritu alemán. Entonces, podemos suponer que la época de la vida de Bach —es decir, los años que median entre 1675 y 1750—, corresponde a un período de meditación del espíritu alemán, que está preparando la época espléndida de Hölderlin, de Lessing, de Goethe, de Novalis y luego de Heine.

Uno de los rasgos de la época de Bach son las polémicas, muy apasionadas; polémicas que se repiten, que están ocurriendo en otras partes de Europa.

Pienso ahora que hasta decir Alemania, cuando estamos pensando en la Alemania de la época de Bach, puede inducir a error. Porque al decir Alemania, pensamos hoy en un gran país unido; en cambio, Alemania, en aquel tiempo, era una serie de pequeños reinos, principados y ducados, independientes. Alemania era entonces, de algún modo, un suburbio de Europa.

Y, para llegar a esta confirmación, basta ver lo que pensaron muchos alemanes de esa época. Basta

considerar el caso de dos alemanes ilustres: Leibniz y Federico II de Prusia.

Leibniz escribió un tratado en el que procuraba defender el idioma alemán. En ese tratado, recomienda a los alemanes que cultiven su idioma; les dice que el alemán, bien cultivado, puede llegar a ser, no un idioma torpe y nebuloso, sino comparable a un cristal, como el francés. Agrega algunas consideraciones patrióticas, y después se dedica, toda su vida, a escribir en francés.

Creo que esta decisión de Leibniz de apartarse de su idioma para escribir siempre en un idioma extranjero, es una prueba de lo que él realmente pensaba. Leibniz era un hombre de una curiosidad universal. Era natural que le interesara el estilo de su propio idioma; pero, al mismo tiempo, lo sintió como un idioma provincial.

Tenemos otro caso, aún más explícito: el de Federico el Grande. Federico dijo cierta vez que no creía que nada bueno pudiera salir literariamente de Alemania. Y cuando se descubrió *La Canción de los Nibelungos,* la consideró una obra pueril y bárbara. Además, es sabido que Federico el Grande fundó una Academia, y que los individuos que frecuentaban esa Academia escribían todos en francés. Eran literatos franceses, a quienes se respetaba con veneración provincial.

No faltan otros ejemplos de ese carácter provinciano de la Alemania de entonces.

Tomemos el ejemplo del Dr. Johnson. El Dr. Johnson, ya viejo, quiso aprender un idioma que le fuera desconocido, para saber si poseía todavía su integridad intelectual. Eligió el idioma holandés; no se le ocurrió estudiar el alemán. Eso quiere decir que el alemán, entonces, era un idioma tan provinciano, tan lateral y tan fácilmente olvidable, como ahora el idioma holandés.

Vuelvo a las polémicas que se entablaron en aquella época. Hubo, entre ellas, una célebre: la polémica entre Gottsched y dos escritores suizos: Bodmer y Breitinger. Gottsched era un literato alemán que quiso ser el dictador literario de su época y publicó muchos libros en Liepzig, donde residió largo tiempo. Los suizos habían traducido *El Paraíso perdido* de Milton, y uno de ellos había escrito un poema épico sobre el Diluvio y otro sobre Noé. Los suizos defendían —de un modo nada interesado, por cierto— los derechos de la imaginación en la poesía. Y con ello despertaron la ira de Gottsched, que representaba el gusto francés. Publicó un libro titulado *Arte poética,* en que defiende las tres unidades aristotélicas: de acción, de lugar y de tiempo. Es muy curioso comparar esta defensa de Gottsched con las que se hicieron en otras partes de Europa. En ella se ve el ambiente provinciano, burgués, de Alemania. Y esto se nota también en lo que le contestaron sus adversarios suizos.

Dice Gottsched que las piezas de teatro tienen que limitarse a unidad de acción —es decir, que tiene que haber un solo argumento—, a unidad de lugar —que todo debe ocurrir en un mismo lugar— y a unidad de tiempo. La unidad de tiempo ha sido interpretada, siempre, en el sentido de veinticuatro horas. A Gottsched las veinticuatro horas le parecen excesivas, por un motivo muy burgués. Dice que, a lo sumo, pueden tolerarse doce horas; y que tienen que ser horas del día y no horas de la noche. Y luego agrega —sin darse cuenta de la falacia— esta extraordinaria razón: en las veinticuatro horas de la pieza de teatro no deben intervenir las horas de la noche, porque —nos explica— de noche hay que dormir. Gottsched, fiel al concepto burgués de que no conviene trasnochar, lo extiende a las veinticuatro horas que deben durar las piezas de teatro.

Hay, además, un poeta, Günther, que es otro ejemplo interesante de aquella época. Figura en todas las historias de la literatura alemana. Sus poemas son nulos, si los leemos sin saber la época en que los escribió; sólo son buenos si los comparamos con los de otros poetas alemanes, que escribieron en aquella época. Hay un poema de Günther del cual voy a leer unos versos, dedicados a Cristo.

Le dice a Cristo:

Desde afuere y tu lástima.

Este poeta es importante, porque es el poeta del “pietismo”, la forma religiosa de la época en que vivió Bach. Es un movimiento que se produjo dentro de la Iglesia luterana. Puede explicarse de esta manera: Lutero había empezado a vindicar la libertad del hombre cristiano, atacando la autoridad de la Iglesia. Y en un tratado suyo, *De la libertad de un hombre cristiano,* sostuvo esta paradoja: el hombre cristiano es señor de todo y de todas las cosas; y está sujeto a todo y a todas las cosas.

Lutero tradujo la Biblia al alemán. Esa traducción funda el alemán actual, es su primer documento literario. Lutero sostuvo que la verdadera fuerza del hombre estaba en sí mismo; no en la autoridad de la Iglesia, sino en su propia conciencia. Basándose en esto, atacó la venta papal de indulgencias.

Hay una curiosa doctrina papal que justifica la venta de indulgencias. Se dijo y se creyó, en tiempo de Lutero, que Cristo y los mártires habían acumulado un número infinito de méritos; y que esos méritos eran superiores a los requeridos por ellos para salvarse. Se imaginó que esos méritos superfluos de la vida de Cristo, de la Virgen y de los mártires, habían ido acumulándose en el cielo y habían formado allí lo que se llamó el *Thesaurus meritorum,* “el tesoro de méritos”.

Se supuso también que el Sumo Pontífice tenía la llave de ese tesoro celestial, y podía distribuirlo a los fieles. Se dijo que las personas que compraban indulgencias, compraban alguna parte de esos méritos infinitos acumulados en el cielo.

Lutero negó esa creencia. Dijo que no tenía sentido ese concepto de méritos atesorados o almacenados en el cielo. Dijo también que, para salvarse, no se necesitaban obras, sino que bastaba con la fe. Que lo importante era que cada cristiano creyera que él estaba salvado, y con eso se salvaría.

Luego, cuando triunfó, el luteranismo se convirtió, a su vez, en otra iglesia. Llegó a convertirse, en Alemania, en un segundo Papado, tan rígido como el anterior. Entonces, muchas personas religiosas en Alemania protestaron contra esa rigidez, contra ese carácter exclusivamente dogmático del luteranismo; y quisieron volver a una religión más íntima. Esas personas que quisieron volver a esa comunicación directa del hombre con la divinidad, fueron los pietistas.

El más famoso, el jefe de todos ellos, se llamó Spener. Empezó reuniendo gente en su casa; esas reuniones se llamaban "reuniones de piedad" o "reuniones de personas piadosas". Sus enemigos los llamaron "pietistas". Ocurrió con la palabra "pietista" lo que ha ocurrido con tantos motes burlescos: fue adoptado por las mismas personas a quienes atacaba. Esto ha ocurrido muchas veces en la historia. En Inglaterra ocurrió con los "tories". Y, ya en un terreno muy distinto, hemos visto el mismo fenómeno en Francia con los "cubistas". La palabra "cubista" fue un nombre burlesco aplicado por un crítico hostil, que vio una cantidad de cubos en el cuadro: "Qu'est-ce que cela? C'est du cubisme?". Luego, la palabra "cubismo" fue adoptada por los agredidos.

Spener se propuso varios fines. Uno, que se reunieran personas para leer la Biblia. Otro —que debió parecer muy extraño—, que se practicara el cristianismo. Que todo cristiano diera pruebas evidentes de que lo era, en la rectitud de su vida, en la pureza de sus costumbres, en su conducta irreprochable. Dijo que todo cristiano debía considerarse un sacerdote y tomar parte en el gobierno de la Iglesia. Propuso que se toleraran las opiniones heterodoxas y que las predicaciones se hicieran de otro modo: que se cultivara un estilo menos retórico y más íntimo.

Este movimiento del pietismo desapareció después, porque llegó un segundo movimiento: el de la "ilustración" o "iluminación", que pretendió someter todo a la razón. Pero éste se fundó, en parte, en el movimiento anterior.

Resumiendo lo expuesto tendríamos esta conclusión, este hecho: Bach produjo su música en una época muy pobre literariamente; pero —y conviene no olvidar esta distinción— en una época que fue pobre, si buscamos en ella obras duraderas, pero que no fue pobre si la juzgamos desde el punto de vista de la actividad intelectual. Porque fue una época de discusiones, de polémicas, de inquietudes.

Y esta comprobación de una gran música, contemporánea de una pobre y casi nula literatura, podía llevarnos a sospechar que cada época tiene una expresión, y una sola; que aquellas épocas que han encontrado su plena expresión en un arte, no pueden encontrarla en otro.

Comprenderíamos entonces que no es una paradoja, sino un hecho normal, esta contemporaneidad de la gran música de Juan Sebastián Bach con la pobre literatura de Alemania en aquella época.

* *Cursos y Conferencias,* Buenos Aires, Año XXII, Volumen XLIV, Nos. 259260-261, diciembre de 1953.

HÉCTOR BASALDÚA

ARRABAL

GLOSA

¿Qué hay en los amarillos de Basaldúa, qué hay en sus tristes lupanares de las afueras, qué hay en sus prostitutas inocentes como animales y en sus compadres de cuchillo y de sexo, qué hay (quisiera saberlo) en todo ese mundo de modestas infamias, de fechorías pretéritas y plebeyas? ¿Qué virtud venenosa puede cifrarse en el hampa de ayer, en la música ignorante de sus milongas, en el mero nombre del Títere, cuchillero del barrio del Maldonado, y de los Iberra, cuatreros del partido de Lomas? (El mayor debía a la justicia más muertes que el menor, pero éste que era codicioso, lo asesinó y se agregó los muertos del otro.)

Una explicación evidente es que el oficio del criminal tiene, como el del marinero y el del soldado, esa *dignity of danger,* esa dignidad del peligro, que Samuel Johnson admiró y definió. Otra, no excluida por la primera, es que el culto vernáculo del Compadre es una variante del misterioso prestigio que ejerce el mal. Los maniqueos no ignoraban que el hombre está hecho de tiniebla y de luz, de unas centellas de la *terra lucida* y de barro de la *terra pestifera;* quizás nuestra parte de sombra goza con figuras del mal —y nuestra parte luminosa, con su ejecución eficiente. (El teósofo alemán Jakob Böhme imaginó también esa dualidad en el centro de Dios.)

Desde luego, lo anterior no agota el problema. La concepción del mal tolera o exige símbolos imponentes — el sol negro de los alquimistas, la inversa trinidad glacial que llora con sus ojos en el fondo de los círculos infernales, la oscuridad visible y el fuego tempestuoso de Milton, el inestable rey esculpido en fuego que entrevió William Morris y cuya prodigiosa cabalgadura fluctuaba como las apariencias de un sueño, los ejércitos del Tercer Reich o de los mogoles—; tales emblemas nos afectan de un modo inexorable, sin el menor asomo de esa nostálgica indulgencia y vaga ternura que despierta en nosotros la evocación de los orilleros antiguos.

"El mar tiene un sabor amargo, porque llena las calles de mercaderes y engendra incertidumbres y falsedades en las almas humanas", escribió curiosamente Platón; el compadre y el gaucho —el plebeyo de las ciudades y el de los campos— han ascendido a símbolos de la época que antecedió en esta república a esos dones marinos. (Parejamente, Dante pudo deplorar *la gente nova e i subiti guadagni* que habían corrompido a su patria.) También encarnan el hermoso individualismo que, según nos dicen, nos caracterizó, alguna vez. Compadre y gaucho convergen en Martín Fierro, y Martín Fierro es, en la simplificación de la gloria, el hombre que pelea con los partidos, el *man versus the State* por decirlo con palabras de otro hombre que también peleó solo, el cuchillo perdido contra los sables.

Pero lo básico es tal vez la figuración del compadre como una forma ingenua, y un poco desdichada, del mal. Para Rodion Raskólnikov, por ejemplo, el mal es una sombra de la soberbia, un ejercicio valeroso y consciente de nuestra libertad; para el compadre, es una fatalidad que se acepta, de un modo indiferente, o humilde. Como todos los hombres a morir, el compadre se resigna también a matar, y "desgraciarse" es dar una puñalada definitiva. Lo demás (y en el duro arrabal, esto pudo tener justificación) es mera hipocresía o pedantería. Análogamente, el heresiarca de los sertões, conselheiro, sintió que la virtud es una vanidad, una "quasi impiedade", y el aventurero inglés Alfred Horn declaró, hacia el término de sus días, que hay cosas que persisten en la memoria y una de ellas es la cara del primer hombre que uno ha tenido que matar.

He procurado en esta página investigar el valor simbólico del compadre, pero las lúcidas y sensibles estampas de Basaldúa son, claro está, símbolos de ese símbolo. Hanslick observó que la música es un lenguaje que podemos hablar y comprender, pero no traducir; quizá la observación es aplicable a *todos* los lenguajes y símbolos — incluso a los verbales.

De las estampas de Basaldúa yo diría que éstas nos dicen algo, un secreto, que a un tiempo es inasible y preciso, perdido en el instante en que lo sabemos y memorable. También yo escribiría que están a punto de decirnos todas las cosas.

Pobres compadres del recuerdo, fundidos en un solo arquetipo, que se eterniza en una pitada o un corte, contra el fondo ya exangüe e inofensivo del tiempo que se fue y que ahora es un entrevero de imágenes, hechas de fuego que no quema y de agua fantasmal que no moja.

1954, Buenos Aires

[*] *Arrabal,* por Héctor Basaldúa, Glosa, Buenos Aires, Ediciones Galería Bonino, 1954.

EL DIOS Y EL REY

De las historias de Olaf Haraldsson, que logró después de la muerte el curioso título de perpetuo Rey de Noruega, he recorrido la que Snorri Sturlason compiló, a principios del siglo XIII; algún fragmento posterior recogido en la *Nordische Mythologie,* de Paul Herrmann, y el turbio y elocuente resumen que bosquejó Carlyle (*Early Kings of Norway,* 1875). Unas líneas que tratan del dios Thor, leídas casualmente, me instan ahora a referir, a mi vez, el destino de Olaf.

A los doce años, su madre lo hizo capitán de un barco de vikings. A los diecinueve, había asolado las riberas de Europa, desde Finlandia y Dinamarca hasta Nörvasund (Gibraltar) y había guerreado contra los daneses, en Londres. Su propósito era arribar a Jerusalén, pero en un vago río español soñó con un hombre, que le dijo que regresara, porque en Noruega sería rey por tiempo sin fin; este sueño puede haber sido imaginado para explicar por qué el futuro misionero del Norte no estuvo en Tierra Santa. Una tradición dice que recibió el bautismo en Rudhaborg (Rouen); Carlyle, que corta en dos mitades su biografía, sus días de viking y sus días de santidad, atribuye su conversión a "sus pensamientos y al insondable diálogo con el siempre quejumbroso Mar". A pesar de esa dicotomía, es lícito sospechar que Olaf Haraldsson no se despojó demasiado del viejo hombre cuando se revistió del nuevo; a un rey le hizo arrancar los ojos y lo llevó consigo por todas partes. (A otro, dispuso que le cortaran la lengua.) Tres veces trató el ciego de asesinarlo, pero Olaf no lo quiso matar "porque eran parientes lejanos". Carlyle refiere embelesado esta historia atroz (que duró muchos años), para demostrar que Olaf era piadoso, y acaba ponderando su buen humor y su sentido práctico, y "esa risa cordial, aunque no ruidosa, que le salía de las claridades del alma".

El hecho es que la conversión transfiguró a los pueblos, pero no, al principio, a los hombres. Fue un acontecimiento para la estirpe, no para el individuo. Pasar del culto de los dioses germánicos al culto de Jesús no era pasar de una mitología a una religión; era sumar a esa mitología un dios más servicial y más poderoso y pensar que los otros eran diabólicos. En el siglo VIII los catecúmenos debían abjurar todas las obras y palabras de los demonios Thunor y Woden; en el XII, la *Historia Danica,* de Saxo Gramático, no niega la existencia de "Othinus" o de Thor: los declara hechiceros que aprovecharon la simplicidad de la gente para hacerse pasar por divinidades. Hubo conversos que abrazaron la nueva fe sin repudiar la antigua; Beda, el historiador, refiere que Raedwald, rey de los anglos, tenía dos altares: uno consagrado a Jesús, otro, más chico, en el que ofrecía víctimas a los "demonios" o divinidades paganas. Observa Friedrich Vogt que en el cristianismo se buscaba una fuerza mágica; en tal sentido, es edificante el caso de Clovis (Chlodwig, Ludovico, Luis), rey de los francos, casado con una princesa cristiana Clotilde de Borgoña. Clovis, en la angustia de una batalla, juró adorar "al Dios de Clotilde" si éste le daba la victoria; poco después, victorioso y bautizado, hizo tranquilamente asesinar a los otros príncipes merovingios. No nos maravillemos, pues, con exceso de las crueldades de Olaf.

Rebajados a demonios los dioses, los gentiles quedaban rebajados a adoradores de demonios y un poco a brujos, y era tal vez inevitable que los trataran sin la menor piedad. Olaf, desdeñoso de teologías, rondaba los distritos con una fuerza de unos trescientos hombres; rechazar el credo del Cristo Blanco[*] era exponerse a la mutilación o a la muerte.

El rey quemaba las aldeas que persistían en las viejas idolatrías. "¡Qué lástima que este pueblo tan lindo vaya a ser incendiado!", dijo tristemente una tarde, mirando, desde la ladera de un monte, los huertos, los tejados y los caminos.

La devoción de los germanos era una forma trascendente de su lealtad, que, como escribe Jiriczek (*Deustche Heldensage*), "no era incompatible con el crimen y la traición, con el engaño y el perjurio, porque no la concebían como una abstracta y universal ley ética, sino como una relación personal y legal". Los hombres eran fieles a un ídolo, generalmente de madera, como podían serlo a su rey o a su capitán; se hablaba de los amigos de un dios; no de sus devotos. De Thorolf Mostrarakegg (que incorporó a su nombre el nombre del dios) leemos que, en un trance difícil, pidió consejo a Thor, "su querido amigo". Olaf Haraldsson, que los hombres apodaron el Grueso y después el Santo, dedicó su energía de viejo viking a ser enemigo de Thor.

Acaso lo eligió porque era el más fuerte de los dioses del Norte, el que descarga con brazos poderosos el trueno, el que guerreó con los gigantes de las montañas y con la cíclica serpiente que llena el mar, y que es tal vez el mar el que destrozará a la serpiente en la última batalla del mundo. La gente se lo figuraba rudo y plebeyo, de barba roja (*Hercules barbatus* lo llama una inscripción latina); sus atributos eran el martillo y el carro; su símbolo, la svástica. En el siglo XI, Adán de Bremen escribió que la imagen de Thor que se veneraba en Uppsala parecía representar a Júpiter; en Inglaterra, el jueves, día de Jove, sigue santificando a Thor y es el *Thursday*. Una tradición preservada en la saga del Njál cuenta que Cristo fue retado por Thor a combate singular y que rehuyó ese lance. De Olaf el Santo, campeón del Cristo Blanco en Noruega, cabría decir que todos los años de su reinado fueron un duelo con Thor.

En Gudbrandsdal la imagen del dios (escribe Snorri Sturlason) tenía un martillo en la mano y era tan alta

que no había en el reino hombre de su estatura; diariamente recibía cuatro panes y una ración de carne; era hueca, hecha de madera y revestida de oro y de plata; los días templados la sacaban en andas y la gente se prosternaba. Olaf mandó a uno de sus hombres, Kolbein el Fuerte, que la partiera en dos; de los escombros del ídolo salieron ratas casi del tamaño de gatos, sapos, víboras y culebras, que habían engordado con las ofrendas. También hay memoria de sacrificios de caballos y de hombres.

Thor no era el único demonio que debió debelar el rey. Toda Noruega estaba como atravesada de espíritus: la *fylgja,* que toma la apariencia de un animal y entra en los sueños de los hombres cuando alguien va a morir; la *hemingja,* mujer tutelar que se hereda de generación en generación; las parcas (*nornir*), que tejen en un sitio desconocido las suertes de mortales y de inmortales; los elfos, que acechan bajo los túmulos y que enredan las crines de los caballos; los gigantes, que habitaron la tierra antes que los hombres; los dos lobos, hermanos de la serpiente, que devorarán la Luna y el Sol. De Olaf Tryggvason, predecesor de Olaf Haraldsson, es fama que el dios Thor abordó su nave, le refirió los duros trabajos que había ejecutado para ayudar a los noruegos y luego se arrojó por la borda y no lo vieron más; el Santo no habló nunca con su enemigo; pero una tradición recogida en el *Flateyjarbók* cuenta que un hombre le preguntó si no quería ser como aquel rey que era victorioso en sus guerras y tan diestro y bizarro que en todas las regiones del Norte nadie podía medirse con él y para quien el verso no era más arduo que para los demás el habla común. Olaf le tiró a la cabeza un libro de oraciones y le gritó:

—Por nada querría ser como tú, depravado Odín.

Otra curiosa tradición de la misma fuente hace de Olaf una reencarnación de Olaf de Geiratadr, que había muerto a mediados del siglo IX. Cabalgaban frente a su túmulo y un hombre de la escolta le dijo:

—¿Es cierto, rey, que te dieron sepultura en este lugar?

El rey le contestó:

—Nunca tuvo mi alma dos cuerpos y no podrá tenerlos. Si yo hablara de otra manera no habría verdad en mí.

Entonces dijo el hombre:

—Cuentan que la otra vez que pasamos, alguien te oyó decir: *Ya hemos estado aquí y ya hemos salido de aquí.*[*]

—Nunca dije tal cosa —replicó el rey, cuyo rostro se había demudado, y puso espuelas al caballo y se fue.

Este diálogo, con su arcana sugestión indostánica y pitagórica de transmigración de las almas, deja entrever que el paganismo perseguido por Olaf habitaba también en su propio pecho. Hilda Roderick Ellis hace notar (*The Road to Hell,* Cambridge, 1943), lo significativo de las tenaces negaciones del rey.

La historia está tocando a su fin. Olaf Haraldsson impuso a Noruega la fe del Cristo Blanco. Los largos templos de madera del Dios que Truena fueron entregados al fuego: sus efigies, befadas, astilladas y arrojadas a los pantanos. En el año 1164, la Iglesia admitió el nombre del rey en el catálogo de los santos, y numerosos y asombrosos milagros exigían, ya, esa inclusión. La derrota de Thor pudo parecer absoluta, pero su imagen sobrevive —secularmente, paradójicamente— en la de su mortal adversario, que los devotos se figuran de elevada estatura y de barba roja, y armado con un hacha, que es el martillo que blandieron los ídolos en Uppsala y en Gudbrandsdal.

[*] Diario *La Nación,* Buenos Aires, 2 de mayo de 1954.
Y en:
Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

ANOTACIÓN

Poeta es el hombre que logra una melodiosa expresión verbal de emociones genuinas o imaginadas; muchos poseen esta facultad y a veces ninguna otra. (Esto ya lo dijo en el *Ion* el Sócrates platónico.) Es evidente que yo no pertenezco a esa estirpe, y así estoy obligado a simular, mediante laboriosos procedimientos, la melodía (*Poema del cuarto elemento, La noche cíclica*) o a referir las circunstancias que produjeron tal o cual emoción (*Llaneza, La noche que en el sur lo velaron, Mateo XXV, 30*).

De las piezas de este cuaderno, *El general Quiroga va en coche al muere,* suerte de charra y agitada *image d'Épinal,* es quizá la más conocida. Otra importancia tiene el *Poema conjetural* que aspira a ser una *dramatic lyric* a la manera de los que forjó Robert Browning. Está hecho, como la *Página para recordar al coronel Suárez,* de historia pasada y presente. Los borradores del poema de Suárez datan de 1944; acontecimientos ulteriores me permitieron dar con el fin y hacer de este trabajo algo más que una inscripción piadosa.

Hacia 1953 intercalé este verso en "Luna de enfrente":

> *y el destino que acecha, tácito en el cuchillo*.

En ese alejandrino está el origen del poema *El puñal. Inferno I, 32* quiere ser una leyenda o una parábola.

Por las nueve heterogéneas composiciones[36] elegidas para este libro, estoy dispuesto a que me juzguen como poeta.

Buenos Aires, 30 de agosto de 1955

[*] Jorge Luis Borges, *Nueve Poemas,* Ilustración de Santiago Cogorno, Buenos Aires, Ediciones "El Mangrullo", Impr. Francisco A. Colombo, 1955. Plaqueta.

ALFONSO REYES

Rechacemos la tentación de pensar que todo le fue dado. Todo, porque como en la fábula de Mazeppa los aparentes disfavores son favores secretos y el hombre amarrado a un caballo que lo perderá en la estepa sin fin, va realmente a su reino. Fue así un favor para Alfonso Reyes haber nacido un poco a trasmano, en América, tierra que hereda las culturas occidentales, pero que no ha jurado devoción a ninguna de ellas. Otro favor fue que le tocara en suerte el español como lengua materna, ya que nadie, ni siquiera un nacionalista argentino, puede imaginar que esta lengua basta, y así Reyes debió adquirir el hábito de otras. También le fue dado el exilio, una de las armas de Joyce, que enseña que la patria es preciosa, como lo son las personas de nuestra familia, para nosotros, pero no tal vez para el universo. También a no dudarlo, la desventura, porque nadie es tan pobre que no la tenga y Reyes no iba a prescindir de este medio esencial.

Es evidente, sin embargo, que he enumerado condiciones, no causas; generaciones de hombres las recibieron y no supieron convertirlas en dones. Reyes es hoy el primer hombre de letras de nuestra América. No digo el primer ensayista, el primer narrador, el primer poeta; digo el primer hombre de letras, que es decir el primer escritor y el primer lector. Menos que un individuo, es ya un arquetipo. Amigo de Montaigne y de Goethe, de Stevenson y de Homero, nada hay que pueda equipararse a la delicada hospitalidad de su espíritu. Dos virtudes de México, el valor y la cortesía, están en su obra, esas virtudes cuya perdición en Florencia deploró Dante.

He conocido la dicha de conversar con Alfonso Reyes; hoy me consuela de la privación de ese diálogo el trato de sus libros.

Buenos Aires, 8 de diciembre de 1955

* *México en la Cultura,* México, Nº 21, octubre-noviembre-diciembre de 1955. Y en: *Revista Mexicana de Literatura,* México, Nº 4, marzo-abril de 1956.

Miscelánea

En esta parte se incluyen un manifiesto, tres notas, encuestas y entrevistas de la época.

INFINITA PERPLEJIDAD

El doctor Gálvez —hombre de tan desdibujada y gaseosa personalidad que la sordera parecía agotar su definición y que los alacranes tenían que ensañarse estérilmente con una cornetita— se ha enriquecido de misterio hace poco. Parece que orientó, hacia una Academia hiperbórea, un documento de inusitada originalidad, que reclamaba el premio Nobel de literatura para su propio "colporteur" e inventor, el mismo doctor Gálvez.

Ese documento, en su lógico afán de ser colectivo, reclutó algunas firmas universitarias: ya tan desconocidas aquí que en Estocolmo las pueden ignorar hasta el punto de creer que son famosas. Además, el sensacionalismo geográfico es una de las tradiciones del premio Nobel. Sin duda, Benavente y Echegaray fueron agraciados por el solo prestigio de la música de Bizet; el bengalí Tagore debió su lucrativa apoteosis a la circunstancia natal de ser bengalí, y Sienkiewicz era satisfactoriamente polaco. Esa versatilidad significa que antes o después del Juicio Final los suecos nos decretarán a los argentinos un escritor equivalente a George Bernard Shaw, y que ese oficializado escritor puede ser un Gálvez. Todo país será glorificado a su tiempo.

"¿Qué espera nuestra patria?", se habrá interrogado el Gálvez de turno, el doctor Manuel, y habrá confeccionado su petición. Que la patria necesita honra —máxime después del entilingamiento operado por la revolución de Uriburu y de las recientes apoteosis de la denuncia— es irrecusable [,] que Gálvez (Manuel) fuera el predestinado a ese fin, es lo que podemos dudar. No insistiré: ciertas erudiciones son bochornosas y una demasiado precisa frecuentación de esas persistentes novelas resultaría un poco obscena e inverosímil.

Básteme confesar que en el temerario decurso de una vida lectora y borroneadora, he tenido ocasión de examinar los libros que se llaman "Nacha Regules", "Historia de arrabal", "La pampa y su pasión", "Miércoles santo", "La sombra del convento" —y que sé lo que todos saben. Ese "todos" incluye naturalmente a Gálvez, que sin duda es el primero en reconocer el carácter no existente, pero sí prescindible y desabrido, de sus novelas. El misterio nos roza.

¿Qué vano y espantoso destino hizo que el inexplicable abogado codiciara el tesoro del inventor de la dinamita?

Su buena situación económica debió impedir o refrenar ese apetito extraño. Su lucidez debió recordarle que sólo una invencible ignorancia de nuestras cosas podía concederle ese premio, y que una suma difusión de sus chismes no sería precisamente gloriosa para la patria. Tampoco su museo de talismanes (dedicatorias de Miomandre, cartas y pésames) pudo provocarle esa crisis.

Trémulos, aguardamos la explicación.

* Diario *Crítica,* Buenos Aires, 21 de septiembre de 1932.[37]

HAN CONDENADO EL PECADO DE SINCERIDAD

J. Luis Borges, el autor de "El Idioma de los Argentinos" y "Luna de Enfrente", se ha expresado así con respecto a la sorpresiva medida adoptada en contra de "Carina" por la Intendencia Municipal.[38]

Se ha repetido con alguna facilidad que la República Argentina es un país joven. Estoy de acuerdo, si con ello se quiere manifestar que no es un país adulto. Estoy con entusiasmo de acuerdo, si con ello se quiere manifestar que no es todavía un país de adultos.

La hombría argentina reside meramente en el ejercicio sexual y en la incesante articulación de malas palabras. La cultura argentina reside meramente en el elogio de las sanas costumbres y en vigilarse para no articular esas malas palabras. Fiel a esta segunda superstición, la Inspección de Teatros ha decretado que los oídos familiares porteños no serán injuriados otra vez (ya lo fueron otra) por las palabras malsonantes que obstruyen cierta incriminada pieza de Crommelynck. El pudor municipal es maravilloso, si tenemos en cuenta que esas palabras son el imprescindible repertorio de toda conversación argentina, que se desmoronaría sin ellas en la mudez o en el vago vuelo político o en el "este" inicial y el "¿qué me dice?" y otros expletivos afines.

La culpa de Crommelynck, por lo demás, no es únicamente verbal. Se trata de una falta más grave, que el argentino no perdona y no entiende: la discusión o la presentación de lo erótico sin picardía. Esa fundamental seriedad, esa carencia de guiñadas y burlas, es el pecado verdadero de Crommelynck para la mente municipal: el mismo que antes le imputara a Lawrence y antes a Henri Barbusse, y antes de todos ellos, a Whitman.

[*] Diario *Crítica,* Buenos Aires, Año XX, Nº 6881, 16 de junio de 1933.[39]

ARTE, ARTE PURO, ARTE PROPAGANDA…

¿El arte debe estar al servicio del problema social?

Es una insípida y notoria verdad que el arte no debe estar al servicio de la política. Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de artillería liberal o de repostería endecasílaba.

Tampoco el Arte por el Arte es la solución. Para eludir las fauces de ese aforismo, conviene distinguir los fines del arte de las excitaciones que lo producen. Hay excitaciones formales, ID EST artísticas. Es muy sabido que la palabra AZUL en punta de verso produce al rato la palabra ABEDUL y que ésta engendra la palabra ESTAMBUL que luego exige las reverberaciones de TUL. Hay otros menos evidentes estímulos. Parece fabuloso, pero la política es uno de ellos. Hay constructores de odas que beben su mejor inspiración en el Impuesto Único, y acreditados sonetistas que no segregan ni un primer hemistiquio sin el Voto Secreto y Obligatorio. Todos ya saben que éste es un misterioso universo, pero muy pocos de esos todos lo sienten.

* *Contra,* la revista de los franco-tiradores, Buenos Aires, Año I, Nº 3, julio de 1933.[40]
Y en:
La Rosa Blindada, Buenos Aires, Año I, Nº 2, noviembre de 1964.

LOS INTELECTUALES SON CONTRARIOS A LA COSTUMBRE DE USAR SOMBRERO

Borges es viejo sin sombrerista

En nuestras ediciones anteriores nos hemos ocupado de la extraordinaria aceptación que el "sinsombrerismo" ha tenido entre nosotros, como una consecuencia de la inconsistencia de la moda de usar sombrero. Requerimos al mismo tiempo la opinión de algunos escritores, e insertamos la respuesta de Ulyses Petit de Murat, quien se manifestó abiertamente contrario al uso de sombrero […]

Jorge Luis Borges, cuya obra literaria le ha valido su colocación al frente de los valores intelectuales jóvenes de nuestro país, ha respondido con el humor y la originalidad que le son característicos. Sus palabras son éstas:

Yo no sabía que la omisión o la práctica de esa peluca supletoria que los hombres mortales de habla española llaman sombrero (palabra absurda, ya que "sombrero" debía ser el que trafica en sombras), bastase a definir dos sectas, pero me juran que así es y que "sinsombrerista" es el varón que no usa otro sombrero que la intemperie, el saludo o el firmamento, y "sombrerista" el encaperuzado y mitrado. Lo importante, como se ve, es la discordia y la fabricación de motivos nuevos para odios viejos.

Hace ya muchos años que los sombreros prescinden de mi cabeza, sin resfriarse y sin mayor incomodidad. Los argumentos a favor de esa separación amistosa son evidentes: por eso mismo indagué con curiosidad los de cierto grupo militante de "sombreristas". Uno de ellos, el señor Arturo Cancela, afirma que sin sombrero separable no hay saludo. Casi merece que se lo nieguen por creer que éste reside en quitarse una prenda de vestir, y por negárselo a las mujeres, cuyo sombrero, como se sabe, es inseparable.

Otro, el señor Echagüe, razona que debemos ensombrerarnos a fin de constituir una inlustración, o mejor dicho un comentario perpetuo del verso de Cervantes: "Caló el chapeo, requirió la espada", y en homenaje a la bacía que se encasquetó Don Quijote. Su primer argumento hace de la espada un complemento ineludible de los sombreros; y el segundo es "sinsombrerista", puesto que tiende a reemplazar el sombrero por yelmos de Mambrino y bacías. Ambos argumentos, sumados, ascienden (o descienden), a menos dos.

Sólo me falta asegurar que no he percibido el menor socorro de las Fábricas de Insombreros.

[*] Diario *Crítica,* Buenos Aires, 8 de septiembre de 1933.[41]

ENCUESTA SOBRE LA NOVELA

¿Existe una novela argentina? ¿Quiénes son los novelistas nuestros, si los hay? ¿Qué problemas argentinos fueron llevados a la novela? Dentro de la novela, como género literario —respetamos los géneros literarios— ¿qué aporte hizo la novela argentina? Si alguien quiere establecer un contacto con nuestra realidad: ¿a cuáles novelistas debe dirigirse y a cuáles novelas de esos novelistas?

Me está pareciendo que ese interrogatorio, amigo Pedro Juan Vignale, adolece de alguna superstición. Ustedes hablan de "novela argentina" como si fuera dificilísimo producirla; ustedes hablan de "novela argentina" como si producirla fuera importante. Lo natural es que en la obra queden los rastros del ambiente en que se formó; ello es inevitable y no puede —sin más— constituir un canon. Imaginemos que la tilinguería especial de las novelas de Gálvez fuera privativamente argentina; esa piadosa hipótesis haría de cualquiera de ellas "la novela argentina" por excelencia —sin redimirla un ápice.

Prefiero limitarme, por consiguiente, a la elogiosa enumeración de unos nombres.

En primer lugar (y pese a las "sextetas de payador" que, aunque persona distraída, he notado) el "Martín Fierro", de Hernández. Ya he procurado razonar ese parecer; básteme repetir ahora que el goce peculiar que da el "Martín Fierro" es mucho más afín al que nos proporciona el Quijote que al de una página de Swinburne o de Verlaine.

¿Qué otros inolvidables nombres? Pienso que "The purple land" de Guillermo Enrique Hudson: libro por el cual nuestra novelística entra en la de Inglaterra. Pienso que "Hormiga Negra" de Eduardo Gutiérrez: libro desengañado, antimitológico, reverso estricto de todas las apoteosis del gaucho que siguen fatigando nuestras imprentas, y aun de las del mismo Gutiérrez. Pienso que la vituperada "Amalia", de José Mármol: libro que ha impuesto su visión de la época de Rosas a cuantos la novelaron después. Pienso que "Don Segundo" pese a la identificación no siempre total de Güiraldes con el joven tropero y a su deliberado afán (alguna vez incómodo) de ponderar las dificultades y los peligros. Pienso que "El juguete rabioso" de Roberto Arlt: libro que me hace perdonar a su autor el haber publicado "Los lanzallamas". Pienso que "Silvano Corujo", de Gilardi, adecuación feliz de los procedimientos y del estilo de "Don Segundo" a un tema orillero.

Pienso también que "La gloria de don Ramiro", aunque me consta que Ávila de Castilla está fuera de nuestras aguas territoriales y que el siglo dieciséis es poco argentino.

* *Gaceta de Buenos Aires, letras, arte, ciencia, crítica,* Buenos Aires, Año I, Núm. 6, sábado 6 de octubre de 1934.

EL NUEVO SUBTERRÁNEO

La sección final del subterráneo Constitución-Retiro, de Buenos Aires, ha sido inaugurada. Nadie ignora que los dos terminales de la nueva línea son el pasaje obligado de toda la población suburbana del norte y del sur —para no decir nada de La Plata—, vinculada así por el subterráneo con el centro de la ciudad.

Ello quiere decir que para todos, la obra realizada es un verdadero acontecimiento, y singularmente para nosotros, dado el carácter especial de esta publicación.

Hay, sin embargo, otro factor que importa destacar. Más allá de la obra y de sus evidentes e inmediatos beneficios urbanos, resalta el modo colectivo de su realización. Una considerable parte del costo ha sido cubierta en el país, mediante suscripción popular. El hecho significa una evolución en nuestros hábitos económicos. Hasta ahora, los argentinos no conocían otra inversión de sus capitales que los inmuebles y terrenos de escasa renta, las hipotecas o los préstamos.

Las grandes empresas de la Argentina —ferrocarriles, tranvías, compañías de teléfonos y electricidad— suscriben sus acciones casi por entero en el exterior, por idiosincrasia de nuestra economía nacional. Esta vez, el apoyo público ha permitido la ejecución de un vasto proyecto. El nuevo subterráneo es la obra de sus propios beneficiarios, del público para quien fue construido. Alentada por esta colaboración popular, la propia concesionaria de la línea emprende ahora, otra más amplia: la que unirá el Retiro y Belgrano con la Plaza de Mayo. Ese nuevo ramal no sólo acortará distancias: duplicará también el valor de las tierras atravesadas.

En breve, Buenos Aires contará con la red de subterráneos que reclaman las necesidades más inmediatas de su tránsito.

[*] *Obra,* Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, Año I, Nº 3, febrero de 1936.[42]

AMÉRICA Y EL DESTINO DE LA CIVILIZACIÓN OCCIDENTAL

Los primeros días de marzo, poco antes de que se produjera el gravísimo acontecimiento de la ocupación militar de la Renania, la dirección de NOSOTROS hizo circular entre los escritores y estudiosos argentinos, que directa o indirectamente se han ocupado de problemas sociales, la carta siguiente: [con las preguntas que figuran a continuación]

1º Frente a la probabilidad de una nueva guerra continental en el Viejo Mundo, ¿posee América recursos propios materiales y fuerzas espirituales suficientes para salvar su civilización y cultura y desarrollarlas en lo futuro?

2º Si la nueva guerra tuviera para la civilización universal las calamitosas consecuencias temidas, ¿cuál será la suerte de la Argentina?, ¿qué deberá hacer para no zozobrar en el naufragio?, ¿cómo se bastará a sí misma si ello fuera necesario por un tiempo más o menos largo?

De Jorge Luis Borges

El desorden de ritos, de recuerdos, de inhibiciones, de aptitudes y de hábitos que integran la cultura occidental, no están a merced de una guerra —aunque las novelas de H.G. Wells digan lo contrario. Ustedes me preguntan si América "posee recursos propios materiales y fuerzas espirituales suficientes para salvar y desarrollar su cultura, en caso de otra guerra europea"; yo les respondo que la de 1918 fue resuelta precisamente por "recursos materiales" americanos. En cuanto a "fuerzas espirituales", falta probar que las exportaciones de América son inferiores a los importes. Por ejemplo: hace algo más de medio siglo que la poesía lírica francesa vive de Whitman y de Edgar Allan Poe.

La segunda pregunta es harto difícil. De las diversas políticas raciales que se ejercen aquí (todas absurdas, ya que nuestra empresa más alta, la guerra de la independencia, fue una rebelión de los hijos contra los padres, vale decir una ruptura de esa continuidad de la sangre) entiendo que la francesa es la peor. El inglés puede repetir: *My country, right or wrong,* pero no identifica los intereses del Universo con los del Imperio Británico. (Bertrand Russell dijo hace poco que si nuestra cultura occidental se desmoronaba, podían reemplazarla los chinos.) El italiano juega a la mera latinidad; el español exige que de vez en cuando recordemos que es un hidalgo, que ha conocido tiempos mejores. El francés, en cambio, es el hombre que identifica el destino del Universo con el de la *sous-prefecture*. Otras naciones pierden una guerra y dicen ¡mala suerte!; el francés no concibe que la ocupación de Ménilmontant por una compañía de zapadores de la reserva de Mecklenburg no sea una catástrofe cósmica. De ahí, su ingenua prédica de un deber universal de "salvar a Francia" en cada uno de los duelos periódicos, previsibles y nada interesantes que mantiene con el "sale Boche". De ahí también, el riesgo de que nosotros intervengamos, por deseo de figurar.

No soy más germanófilo que francófilo, Mauthner y Valéry, Schopenhauer y Montaigne, Hölderlin y Verlaine, tienen mi preferencia de años e igual. ¿Pero qué tendrán que ver esos altos nombres con el oro, el hambre y la muerte?

* *Nosotros,* 2a época, Buenos Aires, Año I, Nº 1, abril de 1936.[43]

DE LA ALTA AMBICIÓN EN EL ARTE

CONTESTA JORGE LUIS BORGES

¿Por qué escribe usted?

Porque no puedo no escribir, sin ese peculiar sentimiento de desventura que engendran la cobardía y la deslealtad. Me creo mejor razonador, mejor inventor, que otros escritores; sé que casi todos escriben mejor que yo, que a casi todos los asiste una espontánea y negligente facilidad que me está vedada y que no lograré ni por la meditación ni por el trabajo ni por la indiferencia ni por el magnífico azar. Escribo, sin embargo, porque para mí no hay otro destino. (Eso lo sé, desde la ya remota niñez.) Para mi salvación, de nada me serviría ganar batallas como mi bisabuelo Suárez, ni morir en la cruz como el Redentor, ni traicionar por treinta dineros al Redentor como Judas Iscariote lo hizo; Judas, cuyo misterioso destino era traicionar. Cada hombre tiene su destino, más allá de la ética; ese destino es su carácter (hace dos mil quinientos años lo dijo Heráclito en el Asia Menor); ese destino es la ética secreta del hombre; así interpreto yo el apotegma que se lee en la falsa carátula de cada uno de los cuatro volúmenes de la *Historia de San Martín*: "Serás lo que debes ser, y sino no serás nada". (Mi padre discutía conmigo esa interpretación; afirmaba que San Martín dijo más o menos: *Serás lo que debes ser* —serás un caballero, un católico, un argentino, un miembro del Jockey Club, un admirador de Uriburu, un admirador de los extensos rústicos de Quirós— *y si no no serás nada* —serás un israelita, un anarquista, un mero guarango, un auxiliar primero; la Comisión Nacional de Cultura ignorará tus libros y el doctor Rodríguez Larreta no te remitirá los suyos, avalorados por una firma autógrafa… Sospecho que mi padre se equivocaba.)

¿Cuál es su mayor ambición literaria?

Escribir un libro, un capítulo, una página, un párrafo, que sea todo para todos los hombres, como el Apóstol (1 Corintios 9:22); que prescinda de mis aversiones, de mis preferencias, de mis costumbres; que ni siquiera aluda a este continuo J. L. Borges; que surja en Buenos Aires como pudo haber surgido en Oxford o en Pérgamo; que no se alimente de mi odio, de mi tiempo, de mi ternura; que guarde (para mí como para todos) un ángulo cambiante de sombra; que corresponda de algún modo al pasado y aún al secreto porvenir; que el análisis no pueda agotar; que sea la rosa sin por qué, la platónica rosa intemporal del *Viajero querubínico* de Silesius.

¿Qué prepara usted?

Para el remoto y problemático porvenir, una larga narración o novela breve, que se titulará *El Congreso* y que conciliará (hoy no puedo ser más explícito) los hábitos de Whitman y los de Kafka.

Para el porvenir inmediato, un cuento fantástico sobre una ciudad de inmortales, que ilustrará Leticia Álvarez de Toledo; un cuento simbólico (a la manera de ciertas composiciones de Browning) que procede de un párrafo de Renán y que se llamará *Averroes;* otro cuento fantástico sobre el tema del eterno regreso, que se titulará, si no me equivoco, *El traductor de Hume;* un cuento de contrabandistas que ocurrirá en 1890, cerca del Arapey; un cuento policial, en colaboración con Adolfo Bioy Casares, cuyos protagonistas son Isidro Parodi, Gervasio Montenegro y el inédito Marcelo N. Frogman (que es una hipérbole de Savastano), y cuyo título ignoramos aún.

* *Latitud,* Buenos Aires, Año I, Nº 1, febrero de 1945.[44]
Y en:
Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo,* Caracas, Monte Ávila, 1976.

MANIFIESTO DE ESCRITORES Y ARTISTAS

En los campos de batalla, el nazismo está viviendo sus últimos momentos. Mientras todas las naciones con un sentido de la dignidad humana se unieron para aniquilar a esta fuerza del mal, nuestro país fue conducido al aislamiento por una sucesión de gobiernos divorciados de la voluntad popular. Pero el pueblo argentino demostró en todo momento su más franca oposición al nazismo, como en las jornadas que siguieron a la liberación de París y en la voz valiente de las publicaciones que salieron en medio de duras circunstancias. Son estas expresiones las que han salvado la dignidad de nuestra patria.

La guerra ha llegado a su última fase y ya las tres grandes potencias que principalmente sobrellevaron el peso de la lucha han tomado —en acuerdo con la voluntad de las Naciones Unidas—, las medidas que organizarán la paz y que impedirán el resurgimiento del nazismo. Ausentes en los momentos más delicados, y ausentes en la Conferencia de Méjico, es inútil que quienes sostuvieron la política llevada por el país, intenten ahora tardías rectificaciones.

Como artistas y escritores conscientes de la hora, lucharemos en la medida de nuestra fuerza para que se restablezcan en nuestra patria las libertades fundamentales. Sintetizamos nuestra posición en los siguientes puntos:

1) Levantamiento inmediato del estado de sitio y restablecimiento de las garantías constitucionales, en primer lugar, las de prensa, palabra y reunión.

2) Libertad inmediata de los presos políticos y sociales.

3) Restablecimiento pleno de la autonomía universitaria de acuerdo a los postulados de la Reforma y restablecimiento de la ley 1420 de enseñanza laica. Reincorporación, previo desagravio, de los profesores, maestros y estudiantes separados arbitrariamente.

4) Convocatoria a elecciones, libres de fraude y violencia.

5) Cumplimiento de los compromisos internacionales contraídos, para reanudar así las relaciones amistosas con los países democráticos del mundo y colaborar con las Naciones Unidas en la paz progresista que se prepara.

6) Disolución de las organizaciones quintacolumnistas y represión severa del espionaje nazi.

Entendemos que el pueblo argentino sólo puede alcanzar estos propósitos con la unidad de todas las fuerzas democráticas.

Juan E. Acuña, José Alonso, Ben Ami, José Allegreto, Carmelo Arden Quin, José Babini, Adolfo Bioy Casares, Edgar Bayley, Jorge Luis Borges, Norah Borges, Antonio Berni, Leónidas Barletta, Vicente Barbieri, Amadeo Vilches, Saulo Benavente, Córdova Iturburu, Dardo Cúneo, Horacio Cóppola, Juan C. Castagnino, Elías Castelnuovo, Gertrudis Chale, Andrés Calabrese.

Juana Ch. de Dourge, Manuel O. Espinosa, Norberto Frontini, Enrique Fernández Chelo, Luis Falcini, Tristán Fernández, Alfredo González Garaño, Luis Gudiño Kramer, Lila Guerrero, Carlos Giambiagi, Marcelo Gianelli, Eloisa Ferraria Acosta.

Gregorio Halperín, Renata D. de Halperín, José B. Heredia, Néstor Ibarra, Gyula Kosice, Bernardo Kordon, Agrupación “Liluli”, Agrupación “La Carpa”, Raúl Larra, José Luis Lanuza, José Ramón Luna, López Armesto, Raúl Lozza, Luis P. Reissig.

Ernesto Morales, Ulyses Petit de Murat, Raúl A. Monsegur, Horacio March, Juan José Manauta, Alfredo Martínez Howard, José Marial, Emilio Novas, Joaquín Neyra, Juan L. Ortiz, David Oberlaender, Luis Ordaz, María Rosa Oliver, Roger Plá, Elías Piterbarg, Pablo Palant, Sigfredo Pastor, Gerardo Pisarello, Anselmo Piccoli, Orlando Pierri, Manuel Peyrou, Alicia Pérez Peñalba, Angela Romera Vela, Carlos Ruiz Daudet, Marcelino Román, Marta Samatán, Marisa Serrano Vernengo, Ernesto Sábato, Luis Seoane, Lino Spilimbergo, Arturo Sanchez Riva, Amaro Villanueva, Aníbal S. Vázquez, Alfredo Varela, Domingo Viau, Abraham Vigo, Enrique Wernicke, Álvaro Yunque.

[*] *Antinazi, Por una Argentina Libre y Democrática,* Buenos Aires, Año I, Nº 5, jueves 22 de marzo de 1945.[45]

JORGE LUIS BORGES, ESCRITOR QUE ENORGULLECE A LA ARGENTINA, FUE ENVIADO A INSPECCIONAR GALLINAS

Bajo estos mismos títulos dice un diario porteño:

"Ha sido comentado en los más diversos tonos en los ambientes artísticos, la medida adoptada por las autoridades edilicias contra el escritor Jorge Luis Borges, quien desde hace dieciocho años desempeña un puesto importante en una biblioteca del municipio. No es necesario abundar acá en consideraciones acerca de los sólidos méritos del prestigioso escritor a quien de cierta manera puede considerárselo como jefe de una escuela: 'el borgismo', que de ciencia cierta existe, pero que algún día será analizada ampliamente. La producción, la obra y la acción de Borges son, asimismo, tan vastamente conocidas dentro y fuera del país, que no es necesario que nos detengamos a analizarlas en estos momentos. Pero el escritor es quien va a hablar.

—*¡Hola, don Jorge Luis! ¿Cómo le va?*

—Ya lo ve, vivito y coleando.

—*¿Y qué le pasó en la Municipalidad que se cuentan las cosas más dispares acerca de su traslado, cesantía o lo que fuere?*

—Nada; una cosa muy sencilla. Yo toda la vida he tenido dos 'hobbies' por no decir dos debilidades: los libros y firmar. Cuando chico firmaba en las paredes. ¿Se acuerdan ustedes de aquellos poemas murales? Me ha gustado siempre firmar lo que escribo y a veces, cuando algo de un amigo me gusta mucho, también lo firmaría.

—*Sí, bueno, está bien; pero eso ¿qué tiene que ver con el asunto de la Municipalidad?*

—A eso iba. Como a mí me da por firmar todo lo firmable, resulta que firmé cuanto manifiesto me trajeron los amigos.[46]Esos manifiestos ingenuos en que se afirma que la verdad debe triunfar y que la libertad es libre, como dice el paisano.

—*Bueno, pero ¿qué pasó, entonces?*

—Un momento; en los poemas no hay que pegar saltos. Hace pocos días me mandaron llamar para comunicarme que había sido trasladado de mi puesto de bibliotecario al de inspector de aves —léase gallináceas— a un mercado de la calle Córdoba. Aduje yo que sabía mucho menos de gallinas que de libros y que si bien me deleitaba leyendo 'La serpiente emplumada', de Lawrence, de ello no debe sacarse la conclusión que sepa de otras plumas o diferenciar la gallina de los huevos de oro de un gallo de riña. Se me respondió que no se trataba de idoneidad sino de una sanción por andarme haciendo el democrático ostentando mi firma en toda cuanta declaración salía por ahí. Comprendí, entonces, que se trataba de molestarme o de humillarme simplemente. Naturalmente que si, como ustedes dicen, me hubieran trasladado a las funciones de agente de tránsito, a lo mejor me da por calzarme el uniforme, y ya me hubieran visto allá arriba en la garita armando un verdadero despatarro.

— *Y usted, ¿qué actitud adoptó?*

—Ninguna; me fui a casa. Tenía un libro de Elouard y otro de Vercors para los cuales no encontraba manera de roer tiempo a otras cosas y leerlos. Y me puse a leer y me olvidé del mundo. Pero al día siguiente, la realidad me dio un vuelco; de la Municipalidad me comunicaban que hacía veinticuatro horas que estaban esperando mi renuncia y que estaba ya en mora. Estaban, pues, plenamente convencidos de que no iba a aceptar la situación y que iba a renunciar. Me conocían, ¿verdad?

—*Indudablemente*.

—Eso es todo; la verdad, nada más que la verdad, sólo la verdad."

* Diario *El Plata,* Montevideo, 25 de julio de 1946.[47]

ENTREVISTA CON JORGE LUIS BORGES

por Estela Canto

Cuando se haga la historia del "caso Borges" se le reconocerá, antes que nada, como "genio de la evasión" —su predilección por las novelas policiales sería tal vez un indicio psicológico de esto— y se tendrá en cuenta, por ello, la infinita tarea que representa para un cronista entrevistar a Borges. Por lo pronto, debemos partir de un supuesto: el talento especialísimo de Borges se manifiesta —en general, porque nada nos garantiza lo contrario— tratando burlonamente lo que nos parece más estimable (probablemente lo que a él mismo le parece lo más estimable) y diciéndonos de pronto una frase brillante y aguda sobre aquello que creíamos despreciable. De esta manera se producen curiosos contrastes y desorientaciones: a veces tenemos la sensación de que Borges quiere darse a conocer, que nos indica algo; a veces creemos que no hay para él nada respetable.

—¿Qué opina sobre la novela argentina? —le preguntamos, para iniciar de un modo tan banal y temerario como tradicional el interrogatorio.

—Compruebo con placer que los novelistas argentinos están comprendiendo que la mera probidad y la mera veracidad son insuficientes —*nos contesta Borges*— y que la invención y la construcción no son actividades veladas. A la inconexa "tranche de vie" o a las efusiones autobiográficas de hace algunos años, y aun de hoy, están sucediendo obras que tienen en cuenta al lector, y que procuran, con no siempre frustrado propósito, distraerlo e interesarlo. Mencionar nombres es incurrir en inevitables omisiones, pero quiero destacar, entre otras, "La invención de Morel" de Adolfo Bioy Casares.

Inmediatamente Borges nos hace una reseña más o menos completa de las novelas, premiadas y no premiadas, publicadas en los últimos años. Parece, indudablemente, satisfecho de la línea últimamente seguida por nuestra novelesca incipiente.

—Quiero, asimismo, volver a llamar la atención sobre el extraordinario cuento de un escritor que se ha incorporado a nuestras letras: "El hechizado", de Francisco Ayala, y de las elegantes narraciones policiales de Manuel Peyrou. Un acontecimiento importante para la literatura argentina sería la publicación en un tomo de los admirables cuentos fantásticos de Santiago Dabove, hasta ahora dispersos.

A otra pregunta nuestra, que lanzamos al advertir que Borges está decidido a hablar sin hacer uso de sus respuestas desconcertantes, nos dice:

—La época funesta en que estamos no dejará de influir en la literatura argentina, melancólicamente. Los escritores de vocación servil cultivarán una literatura puramente formal, con adulaciones a la religión católica y a la (imaginaria) tradición; los más desaprensivos descubrirán asiduamente el color local y abundarán en virtuosos gauchos y en irreprochables desaparrados. Cada partido de cada provincia de la República dará su "Don Segundo Sombra", debidamente halagado y edulcorado. También padecerá la literatura de los escritores independientes, que se verán (que nos veremos) obligados a emitir opiniones justas, pero no asombrosas, sobre la libertad y la dignidad de protestar contra las crecientes injusticias que el inmediato porvenir, digno sin duda del bochornoso presente, nos deparará.

—¿Qué opina del existencialismo?

—¿Qué es eso? —*nos pregunta Borges. Pasamos un momento embarazoso: nosotros tampoco sabíamos nada del existencialismo, y habíamos contado con Borges para enterarnos. Rápidamente nos escapamos por la tangente con otra pregunta*:

—¿Qué opina de la literatura francesa de la resistencia?

—¿Es que existe esa literatura? —*nos contesta Borges. Evidentemente no quiere decirnos nada. Estamos tentados de decirle que, en algunos sectores, esta literatura es casi tan popular como la de las novelas policiales, pero prudentemente guardamos silencio y, finalmente, hacemos la más inocente de las preguntas*:

—¿Qué opina sobre el cine nacional?

—He visto muy pocos films argentinos; conservo un admirativo, aunque borroso recuerdo de "Prisioneros de la tierra"; también he visto "La guerra gaucha", creo recordar alguna polvorienta y vana batalla, despojada no sólo de todo horror, sino de todo interés.

Creo que la cinematografía argentina debería, hoy por hoy, limitarse a aquellos temas que ofrecen menos tentaciones patrióticas y sensibleras. Le convendría, creo, evitar los temas vernáculos, que inevitablemente se prestan a bajas efusiones y a confusas complacencias. No sé cómo resultará la filmación de "Un marido ideal" de Oscar Wilde, y de "Madame Bovary" de Flaubert; no es imposible que el resultado sea funesto y justifique la irrisión o la compasión de todos los hombres; *a priori,* sin embargo, esos proyectos me parecen simpáticos.

Finalmente para dar ocasión a Borges de explayarse sobre uno de sus temas favoritos, le preguntamos:

—¿Qué opina sobre el tango?

Él nos corrige:

—¿Sobre la música popular? Opino que las milongas y los primeros tangos son admirables, porque expresaban una felicidad presente y un coraje presente; ahora nos complacemos en ellos, pero nuestra complacencia está contaminada de nostalgia y de la sensación de lo irreparablemente perdido, de lo que ya no se recobrará. La conciencia de una actual cobardía (copiosamente evidenciada en la literatura en estos últimos años) nos lleva a sobrestimar y a extrañar el antiguo coraje.

Estas últimas palabras nos llevan a preguntar al gran escritor que supo dar honda visión de nuestros compadritos:

—¿Qué opina del coraje?

Borges, olvidando la entrevista, nos contesta:

—Es lo que más admiro.

—¿Por qué? —Porque me parece lo más difícil de conseguir.

[*] Revista *Cabalgata,* Quincenario Popular. Espectáculos, Literatura, Noticias, Ciencias, Artes, Buenos Aires, Año I, Nº 4, 19 de noviembre de 1946.

EN FORMA DE PARÁBOLA

Imaginemos un astrónomo que negara la corriente doctrina de los ocasos. Este renovador empieza por observar (con toda razón) que la palabra *ocaso* es una petición de principio, ya que postula una relación entre resplandor que algunas personas creen advertir en el occidente (¡otra petición de principio!) y la cotidiana puesta de sol. Observa luego que no tiene la intención de negar que esos resplandores han existido y acaso existan, sino que se proponen explicarlo, *uno por uno,* cosa que sus adversarios no han hecho. Acto continuo explica, no sin gran aparato documental, declaraciones de testigos, etc., que el resplandor "accidental" de la tarde del sábado se debía a una festividad religiosa, el del viernes a las iluminaciones decretadas por el intendente para festejar el centenario de Marx, el del jueves al día del reservista, el del miércoles al patriótico incendio de Villa Crespo, el del martes al incendio del Reichstag, el del lunes al brillo de la prosa del doctor Martínez Zuviría. Agrega que se propone seguir dilucidando así todos los "ocasos" pretéritos y los que el porvenir le depare.

Ahora bien: por satisfactoria que sea cada explicación del astrónomo de mi fábula ¿quién no siente que el hecho de que sean tantas, las debilita y las anula? Algo parecido acontece con quienes tratan de explicar los actos oficiales que repetidamente nos sorprenden y nos consternan. Cada uno de esos actos llega provisto de su improvisado sofisma; lo grave es que todos ellos —y la suma total es casi tan vasta como la de los ocasos de mi parábola— son asimismo capaces de *una* explicación, que algunos llaman *injusticia* y otros *nazismo*.

La expoliación[48] de que Ricardo Rojas ha sido víctima es un ejemplo más de esa melancólica serie.

[*] *Boletín de la Sociedad Argentina de Escritores,* Buenos Aires, Año XIV, Nº 29, diciembre de 1946.

JORGE LUIS BORGES, ENCRUCIJADA DE ADMIRACIONES Y NEGACIONES, NOS HABLA DE SU LABOR FUTURA

Jorge Luis Borges se ha convertido hoy en una encrucijada de admiraciones y de negaciones. […] Se le acusa de extranjerizante, se le enrostra su cultivo del género fantástico. ¿Por qué no preguntarle a él qué opina de todo esto? La entrevista que aceptó de inmediato sin oponer dificultades, comenzó con la pregunta inevitable que deben soportar todos los escritores:

—¿Qué prepara usted, Borges, en este momento?

—Varias cosas. Preparo un tomo de estudios medievales: la mitad consagrada a estudios dantescos y la otra a temas de literatura germánica, especialmente de Inglaterra e Islandia. Trabajo al mismo tiempo en un prólogo para una edición de las obras completas de Kafka y en otro para una edición de grabados de Héctor Basaldúa, sobre temas de suburbio orillero antiguo.

En Méjico se está por publicar un "Manual de zoología fantástica", en colaboración con Margarita Guerrero, donde figuran el unicornio, la hidra, etc., ilustrado con viejos grabados chinos y persas. La editorial Ene acaba de publicar un cuento que he escrito en colaboración con Luisa Mercedes Levinson, "La hermana Eloísa", de ambiente o espíritu sórdido, pero contado de manera humorística, por quien no se da cuenta que relata algo atroz. Estoy escribiendo además un prólogo para la traducción al francés de "Martín Fierro", que ha hecho M. Verdevoye y que publicará la Unesco.

— […] Se le atribuye una vieja y sistemática hostilidad al "Martín Fierro". Hemos leído artículos de tono polémico en ese sentido. ¿Qué opina usted, dicho sea de paso, sobre la necesidad de la polémica en nuestro ambiente?

—La polémica es útil, conveniente, necesaria. Siempre, eso sí, que los juicios no sean anteriores a la lectura de la obra, siempre que los ataques no se deban a imágenes previas del autor, que no tienen nada que ver con sus libros o con sus afirmaciones. La polémica exige fundamentalmente una condición: la buena fe. A veces se elogia a un autor, en contra de otro. Y a veces los ataques contra un escritor se producen en medio de disputas entre grupos, que de este modo recaen sobre alguien que no se considera bandera de nada. En lo que se refiere a mi hostilidad contra el "Martín Fierro" creo que tales "acusaciones" se han concretado sobre todo debido a la publicación reciente del libro "El Martín Fierro" (en colaboración con Margarita Guerrero). Allí digo que la literatura argentina existe y que consta por lo menos de un libro, el "Martín Fierro", del que se me declara enemigo. Es una típica maniobra polémica para simplificar y de ese modo falsear. Ocurre que no comparto la opinión de que el poema de Hernández, como lo cree Lugones, es una epopeya, nuestra Ilíada.

Yo veo en el "Martín Fierro" un tipo distinto de composición y aunque esté en verso y sin negar su fuerza épica, yo lo veo más como una novela. Creo también que la historia argentina no puede cifrarse toda en la figura de un gaucho cuchillero de 1800 y pico. La historia argentina tal vez no sea muy compleja, pero no es tampoco tan simple. Creo que el mérito mayor de "Martín Fierro" es la realidad del personaje. Por esa misma realidad puede juzgársele moralmente de modo muy distinto. Esa ambigüedad por la cual unos lo ven bueno y otros malo, corresponde a la realidad. Los héroes fabricados, se sabe más fácil lo que son o cómo son. "Martín Fierro" nos da la certidumbre de un ser humano, que es quizá lo más que el arte puede hacer.

En distintas oportunidades, Borges cita pasajes a veces extensos del poema, y entonces le preguntamos:

—¿Se sabe todo el "Martín Fierro" de memoria?

—Más o menos —*nos contesta, y prosigue*—: Me han criticado mi cuento "El fin". No lo escribí vanidosamente para corregir "Martín Fierro". Todo lo contrario. Creo, equivocado o no, que ese final está implícito en el poema. Me parece imposible que Hernández no lo haya previsto. Lo descartó porque pensaba continuar el "Martín Fierro". Mi cuento no lo considero invención mía, y si un poeta con más destreza que yo para esas cosas lo desarrollase en verso dentro del estilo del "Martín Fierro", yo no pensaría que me estaba plagiando.

—Señalan algunos que la primera parte de su producción, especialmente la poética, tiene evidente raíz argentina, mientras que sus libros de los últimos años se apartan del ámbito nacional, prefiriendo temas o problemas alejados de nuestra sensibilidad.

—He oído eso. Pero creo que se trata siempre de ese tipo de simplificaciones que no reflejan la verdad. La cosa no es tan sencilla. Se habla o se discute mi literatura fantástica. En los cuentos que justifican esa designación fíjese que he pensado casi en segundo término, el que sean fantásticos. Las ideas se me han presentado en esa forma. Pero además veamos qué es lo que verdaderamente ocurre. Tomemos —y es sólo un ejemplo— el que se titula "La muerte y la brújula", que transcurre en una ciudad imaginaria, pero que está

íntegramente compuesto con imágenes de Buenos Aires. Y la cuestión presenta otros aspectos. Mencioné antes un libro de ensayos sobre literatura medieval, cuya primera mitad está consagrada a la "Divina Comedia", con algunos enfoques que creo nuevos, por lo menos en su aplicación a su autor. ¿Es posible decir en la Argentina que el Dante es un tema de literatura extranjera? Sería una afirmación discutible desde el punto de vista de nuestra cultura o de toda cultura. Volviendo a ese distingo entre la raíz argentina de la primera parte de mi obra, sólo diré que me siento actualmente más argentino que cuando volví de Europa y escribí esos poemas argentinos. Lo que pasa es que ahora no creo necesario y puedo prescindir de la topografía y el color local. Prefiero a veces situar lejos los temas para abordar con más comodidad, sin la preocupación del detalle, la elaboración de la materia esencial. Los mecanismos de la creación no son tan sencillos.

Y así sucede que mi cuento "El hombre en el umbral", que ocurre en la India, me fue inspirado por la visión de un conventillo de la calle Cangallo.

— *[…] ¿Qué planes literarios tiene para el futuro?*

—Me gustaría trabajar sobre la figura de Almafuerte, desarrollando ideas que ya expuse sobre él. Creo que Almafuerte no sólo debe ser visto en función de nuestra literatura, dentro de la cual es una de sus personalidades más importantes. Admitiendo todas las censuras que se le dirigen sobre su corrección, su forma, su acento, creo, sin embargo, que es preciso ir más allá de los motivos retóricos para juzgarlo. Por eso quisiera escribir un libro sobre Almafuerte para extraer de su obra y de su vida una ética y una mística, y vincularlas a Nietszche, William Blake, los gnósticos. Se apreciaría así mejor la magnitud de su personalidad.

Dentro de lo que se llama literatura de ficción, creía haber abusado de los temas suburbanos, y no creí utilizarlos más, pero esos temas me buscan a mí. Y pienso en un cuento orillero, "Juan Muraña" (de Palermo), y "Los Iberra", otro cuento con malevos de Turdera. Deseo igualmente escribir una novela de la que ya ha nacido por lo menos el título: "El Congreso". Sería una novela fantástica, no de fantasmas ni una fantasía científica, sino psicológicamente. Cuando ya tenía planeado ese libro encontré su primera página no escrita en la primera página de "Viaje de Oriente", de Herman Hesse, lo cual, por supuesto, no me hace desistir de mi proyecto. "El Congreso" —un Congreso ideal— comenzaría como una novela y terminaría como un cuento de hadas. Sería un libro en el que estarían implicados todos los anteriores míos, un libro nuevo, pero que resumiría y sería además la conciliación de todo lo que hasta ahora he escrito.

[*] *Noticias Gráficas,* Buenos Aires, 19 de julio de 1955.

JORGE LUIS BORGES
RECHAZÓ EL "SALARIO DEL MIEDO"
DE LA DICTADURA

Cesante en su empleo de bibliotecario municipal, "prohibido" como conferenciante, acordonado de silencios resentidos de los pelafustanes de la pluma y los ganapanes de becas, prebendas y premios nacionales, Borges, buscador desinteresado del "porqué" de todo, preguntó por el de su odisea:

—Y se me respondió —*nos cuenta ahora, recordando el absurdo*— que por haber firmado mi adhesión a la candidatura Tamborini-Mosca; y que yo, además, era partidario de los aliados contra los nazis… Era profesor en el Colegio Libre de Estudios Superiores y también éste fue cerrado. Quedé sólo como profesor de la Asociación Argentina de Cultura Inglesa, donde dicté cursos en español e inglés sobre literatura antigua anglosajona, y ahora he iniciado otro sobre Tomás de Quincey… Y me fui defendiendo económicamente como pude antes de aceptar el salario del miedo, que me ofrecieron, si me sometía, los jerarcas de aquel rebaño de "mentes de recambio".

Borges casi está agradecido a la larga conjura del odio a la inteligencia que soportó estos doce años, no como freno, sino como espuela para seguir adelante. […]

—Creo que todos los argentinos tenemos hoy un solo deber primordial inexcusable —*nos dice*—: superar recelos y amnistiar rencores, para unirnos en la fe y la esperanza. En mí la alienta mucho, como indicio de acierto del gobierno libertador, el que se haya confiado a una preclara inteligencia perseguida, la de José Luis Romero, la restitución de la Universidad a su excelsa misión creadora de libertades. Recordemos el apólogo del Dragón y san Jorge… para no incurrir en "bizantinismos" funestos como los de los armenios de la leyenda: "—No nos adelantemos a ensalzar a san Jorge, decían unos, por el solo hecho de haber matado al Dragón". "Esperemos a ver qué hace con su espada fulgurante y victoriosa", susurraban los desconfiados. "¿Y si fuera otro Dragón, disfrazado de paladín matador de Dragones?" "Ahora que lo vemos muerto —gemían los proclives a la sentimentalidad ante el caído, aunque éste sea su verdugo—, no nos parece tan malo el pobrecito Dragón…"—. Yo no. Yo no me abroquelo de cautelas sobre si lloverá a la noche ante el hecho cierto de haber salido el sol esta mañana —*concluye Borges, con hermosa confianza de hombre puro en la pureza de los otros hombres*—. Yo creo en san Jorge y le estoy muy agradecido como argentino de que haya matado al Dragón.

[*] Diario *Crítica,* Buenos Aires, sábado 1º de octubre de 1955.

FLAMANTE DIRECTOR DE LA BIBLIOTECA

Entrevista de Rafael R. de Stefano

Hemos pedido para "Propósitos" una entrevista al escritor Jorge Luis Borges, flamante director de la primer biblioteca del país, la "Biblioteca Nacional". […] La puerta del despacho se abre y Borges en persona, sin empaque alguno, nos invita con sencillez a pasar. Borges conquista rápidamente la simpatía. En sus movimientos hay una casi imperceptible vacilación. Su mirada se posa como si su espíritu estuviese en constante evasión. Su cabello lacio, ligeramente agrisado en las sienes, cae a veces sobre su frente en leve desorden. Sus manos subrayan inquietas alguna palabra, oscilantes y blandas.

El cronista, un poco distraído por el interés de observarlo, le pregunta:
—"Propósitos" desea su opinión sobre la universidad…
Borges se incorpora con alguna sorpresa:
—¿Sobre la universidad?…

—Disculpe. En este momento estaba pensando en el Profesor Romero…
—Entonces a él le habrá preguntado acerca de la Biblioteca Nacional…

Borges ríe como ríe un hombre bueno. Ríe con toda la cara y sacudiendo los hombros. Por rara coincidencia en ese mismo momento el interventor en la universidad, profesor José Luis Romero, decidía la incorporación de Jorge Luis Borges al cuerpo de profesores de la universidad, por lógica gravitación de sus méritos intelectuales.
—Tenemos entendido que proyecta usted nuevos horarios de trabajo en la biblioteca.
—Hemos decidido cambiarlos —*contesta Borges*— posiblemente desde el 15 de este mes. Estableceremos un horario que se extienda hasta la medianoche, analizando la situación geográfica de cada empleado para que no les ocasione contratiempos.

—Sería interesante —le decimos— que la biblioteca funcionase los sábados, domingos y feriados, para la gente que está atada a su empleo, como creo que ocurre en otros países.
—Sería conveniente —*afirma Borges*— pero chocamos con la dificultad de la escasez de empleados. Sería necesaria una reestructuración completa. Más adelante estudiaremos ese problema.

—Usted sabe, Borges, que los lectores habituales siempre se han quejado de la lentitud con que se entrega el libro pedido.
—Consideraremos este inconveniente en primer término. Muchos problemas esperan solución. Hay secciones que desenvuelven su labor en lugares deficientes. Dedicaré la temporada estival a tratar de buscar soluciones a estas cuestiones.

—¿Qué carácter tendrá la revista de la biblioteca en lo sucesivo?
—Esa revista —*responde Borges con visible interés*— ha adquirido con el correr de los años un carácter de estricta erudición histórica, siendo su única función la de reimprimir documentos del archivo. Esto no es lógico, pues siendo la biblioteca un conjunto de libros de toda clase de temas, no tiene por qué la revista especializarse en uno solo, ya se trate de historia, taxidermia o álgebra. Queremos darle un carácter más amplio y en sus páginas tendrá cabida toda expresión intelectual que se halle representada en la biblioteca.

—Su fundador, Paul Groussac, le había dado matices humanistas.
—Así es. A eso volveremos en la medida necesaria.

—¿El caudal bibliográfico ha sufrido estancamiento?
—Si recordamos que uno de los lemas del régimen derrocado, fue el de "zapatillas sí, libros no", no podemos dudar de que así ha sido. En obras extranjeras fuera de las francesas hay una gran pobreza. Ya hemos puesto en marcha los medios de que disponemos para remediarlo.

—Veo que la Biblioteca Nacional quiere reivindicarse de tantos años de inercia.
—Indiscutiblemente. La biblioteca no debe ser un ente pasivo sino por el contrario un cuerpo vivo cuyas

manifestaciones no deben circunscribirse a la mera acción mecánica de pedido y entrega de libros. Pensamos organizar exposiciones, conferencias y cursos de extensión.

—De gran interés para estudiantes e intelectuales.

—No tenemos que limitarnos solamente a los intelectuales *—expresa Borges con un gran sentido del problema de la cultura—,* esos cursos se dictarán en beneficio de la cultura popular.

—La biblioteca, tal como la encontró no respondía a esas necesidades.

—No.

—¿Cree usted que la revolución influirá en la cultura?

—La revolución tiene que traer un renacimiento en nuestra cultura. No es un hecho exclusivamente político-militar. Es un proceso que se ha realizado en cada uno de nosotros; un proceso emocional. Los escritores tienen una magnífica oportunidad para dejar de retrotraerse a la figura del gaucho que no han tenido ocasión de analizar, o al ambiente del arrabal que no han vivido. Ahora viven instantes que cobrarán con el tiempo carácter de mito. Esto siempre sucede al margen del proceso histórico. Pueden alcanzar una literatura épica, y lo pueden lograr sin esfuerzo, espontáneamente, desde ya, los que tengan condiciones.

—Usted mismo no podrá sustraerse a ese impulso.

—Naturalmente *—replica Borges—* no podré. Laten en mí poemas de la Revolución que pronto saldrán a la luz. Están cercanos… los siento.

Aquí Borges se torna más íntimo, se recoge en sí mismo. Parecería escuchar la cercanía del poema. Murmura:

—Las epopeyas de Córdoba y Río Santiago no deben dejarse de atrapar poéticamente. Mis futuros cuentos aún cuando se desarrollen en Islandia tendrán un contacto imponderable, abstracto con los sucesos que hemos vivido. No pienso documentarme mucho. Si Homero lo hubiera hecho no sé si hubiera creado “La Ilíada”.

[*] Revista *Propósitos,* Buenos Aires, Año V, Nº 704, 3 de noviembre de 1955.

Textos de posible autoría

SOBRE LA REVISTA *OBRA*

Obra, Revista Mensual Ilustrada, fue una publicación de la Compañía Chadopyf de Subterráneos de Buenos Aires, que llegó a tener cuarenta números. Jorge Luis Borges colaboró en la revista desde el primer número, en noviembre de 1935, y a partir del número 4, marzo de 1936, figuró como secretario de redacción, hasta el número 7, junio de 1936. En el número 8, agosto de 1936, compartió la secretaría de redacción con Armando Luis Selva, quien desde el número 9, se hizo cargo de la misma. Borges publicó en la revista once textos, tres de ellos firmados con el seudónimo de Daniel Haslam.

Desde el principio, la revista incluyó una sección denominada LIBROS, con reseñas de publicaciones recientes. En el primer número, y por única vez, la sección fue firmada POR "EL BACHILLER CARRASCO", quien hizo el comentario de dos libros: "*Historia universal de la infamia,* por Jorge Luis Borges", y "*La huida de Luis XVI. El drama de Varennes,* por G. Lenotre".[49] En ese mismo número hay una nota que dice así:

"La Cámara del Libro de Barcelona ha tenido un gesto de esos que son escasos. Escrita por Capdevila la leyenda 'Joan Garín e Satanás', la entidad citada ha editado primorosísimamente la obra.// Hasta aquí no hay nada nuevo, pero lo que viene sí lo es en grado altamente satisfactorio para nuestras letras. La Cámara ha hecho homenaje de esta edición al autor, en reconocimiento de sus méritos y de sus valores, en una carta que ya daremos en otro número —el espacio nos abruma—, plena de simpática espontaneidad y de conceptos elogiosos.// *El comentario de este libro que, por su importancia ha de ser largo, lo hará El Bachiller Carrasco, en la próxima edición.*[50] // Arturo Capdevila responde a este homenaje, disponiendo que el importe íntegro de la venta del libro se destine a los pobres de la sagrada montaña de Montserrat, donde Joan Garín vivió y ejemplarizó al mundo.// A tal señor, tal honor. Ambos, la Cámara y el autor, se han colocado en las más bellas posturas". (*Obra,* Año I, Nº 1, noviembre de 1935).[51]

En el número 2 de la revista, el comentario sobre *Joan Garín e Satanás* apareció con la firma de Borges, véase el texto en pág. 135. Al parecer, "El Bachiller Carrasco" sería Borges, quien a la manera de Cervantes, estaría comentando su propio libro, como lo hace el personaje del bachiller Sansón Carrasco en *Don Quijote de la Mancha* (segunda parte, capítulos II y III). Dado que la revista *Obra* es casi inhallable, ponemos al alcance del público y de los investigadores estas dos reseñas de "El Bachiller Carrasco".

LIBROS

Historia universal de la infamia, por Jorge Luis Borges
Colección Megáfono, Bs. Aires, 1935. 139 págs. in-8º. $ 0,95

Es el autor uno de los más cultos escritores del país. Así lo reconocen desapasionadamente los que, en justicia, se ocupan de estos menesteres, aunque no falten los que pretendan irradiarlo de la comunidad literaria argentina, precisamente por ser uno de los más nobles artífices del habla *argentina,* entre la moderna generación. Y hemos dicho deliberadamente "del habla argentina", que no porque se llame castellana por ser Castilla quien forja este idioma rico como ninguno, expresivo y vibrante como el que más, deja de ser argentino a la vez. Tan argentino como español, y tan español como argentino, que tanto monta y de ambos pueblos es el propio, como de tantos otros, que permiten poder decir al referirse al conjunto: *Imperio del habla hispánica*.

Los temas… Ya está dicho en el título cuales son sus características, y por las páginas desfilan, destacadas con el arte de un narrador de gran fuerza expresiva, unas cuantas figuras verdaderamente infames. Ese espantoso redentor: Lázarus Morell, que redimía negros esclavos… para hacerlos caer en sus manos de explotador sin conciencia y ser vendidos de nuevo, cuando no ahogados si a la operación se resistían.

El impostor inverosímil —así lo denomina el autor— Tom Castro. La "pirata puntual", esa figura sombría de mujer que es la viuda de Ching.

Y qué decir de la historia de Bill Harrigan, golfillo de las alcantarillas de Nueva York a quien, allá en Nuevo México le denominan "Billy the Kid" y cuya vida no pasa de los veinticinco años, pero cuentan en la culata de su revólver veintiuna marcas que valen por otros tantos hombres muertos por él, sin contar mejicanos, que ésos… no son hombres. El comisario Garret que lo matará fríamente a poco, le dice un día que él ha ejercitado mucho la puntería matando búfalos. Billy le contesta suavemente: "Yo la he ejercitado más, matando hombres".

Y más, muchos más, tan verdaderamente infames como éstos y tan perfectamente reseñadas sus hazañas.

La huida de Luis XVI. El drama de Varennes, por G. Lenotre

El terrible drama de la huida de París que pretendía poner a la monarquía fuera del alcance de la revolución desencadenada y que termina en Varennes, pasa a la historia por eso, nada más que por eso, y es mucho lo que allí acontece.

Detallado, minucioso estudio este de Lenotre que pone su sagacidad y su paciencia al servicio de la historia, buscando en el hecho pequeño, al parecer insignificante, y causa de los grandes sucesos. Y los hechos, pequeños en su origen que se suscitan en Varennes, hacen que la historia sufra una vuelta, cuando podía haber sido muy otra. Pero aquí tenemos la terrible indecisión de Luis XVI, su pasividad incomprensible siempre.

La pasividad, el fatalismo, la inercia terrible del rey de Francia, todo lo compromete, y a ella se debe la interrupción fatal.

Qué suma de detalles nos va facilitando Lenotre; cuánta pequeña piedrecita reúne, hasta lograr el edificio completo y, cómo vemos los sucesos, los actores; las causas y consecuencias bien demostradas aquí. Preciosísimo estudio y completo acopio de detalles, el que realiza el autor hasta lograr en verdad, un libro de un interés apasionante.

[*] *Obra,* Revista Mensual Ilustrada, Buenos Aires, Año I, Nº 1, noviembre de 1935.

TEXTOS QUE NO SE INCLUYEN EN ESTE LIBRO

Adolfo Bioy Casares, *La estatua casera*, revista *Obra*, 1936, reseña publicada previamente en *Sur*, 1936, recogida en *Borges en* Sur, Emecé Editores, 1999, pág. 130 y en *Miscelánea*, Debolsillo, 2011, pág. 495.

Alighieri, Dante, *La Divina Comedia*, Estudio preliminar por Jorge Luis Borges, Buenos Aires, W. M. Jackson Editores, 1949, recogido en Jorge Luis Borges, *Nueve ensayos dantescos*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, y en *Obras completas 3*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

Borges, Jorge Luis, *Aspectos de la literatura gauchesca*, revista *Número*, Montevideo, 1950, conferencia recogida en *Discusión*, 1957, *Obras completas 1*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, con el título "La literatura gauchesca". En este libro se publica "Declaración final".

Déle déle, *Argentina Libre*, 1946, publicado simultáneamente en *Sur*, con el título "Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores", recogido en *Borges en* Sur, 1999 y en *Miscelánea*, 2011.

Dos libros de este tiempo, *La Nación*, 1941, publicado en *Otras inquisiciones*, 1960, *Obras completas 2*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, con el título "Dos libros".

2 que soñaron, *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, 1934, publicado en *Historia universal de la infamia*, 1954, *Obras completas 1*, 2011, con el título "Historia de los dos que soñaron".

Eastman, el proveedor de iniquidades, *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, 1933, publicado en *Historia universal de la infamia*, 1954, *Obras completas 1*, 2011, con el título "El proveedor de iniquidades Monk Eastman".

El desafío, *La Nación*, 1952, publicado en *Evaristo Carriego*, 1955, *Obras completas 1*, 2011, con el título "El culto del coraje".

El estilo de su fama, *Davar*, 1951, publicado en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, *Obras completas 4*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, y en *Miscelánea*, Barcelona, Debolsillo, 2011 con el título "Alberto Gerchunoff, *Retorno a Don Quijote*".

El puntual Mardrus, *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, 1934, publicado en *Historia de la eternidad*, 1953, *Obras completas 1*, 2011, con el título "Los traductores de las 1001 Noches: 2. El doctor Mardrus".

El rostro del profeta, *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, 1934, publicado en *Historia universal de la infamia*, 1954, *Obras completas 1*, 2011, con el título "El tintorero enmascarado Hákim de Merv".

El teólogo, *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, 1934, publicado en *Historia universal de la infamia*, 1954, *Obras completas 1*, 2011, con el título "Un teólogo en la muerte".

Evaristo Carriego, *Poesías*, Renacimiento, 1950, Prólogo, recogido en *Evaristo Carriego*, 1955, *Obras completas 1*, 2011.

Figari, Alfa, 1930, Prólogo, previamente publicado en la revista *Criterio*, 1928, recogido en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Debolsillo, 2011.

Fragmento de un estudio, *Alfar*, Montevideo, 1943, pospublicación de "Herrera y Reissig", en Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, 1925.

Hombres de las orillas, firmado por F. Bustos, *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, 1933, publicado en *Historia universal de la infamia*, 1954, *Obras completas 1*, 2011, con el título "Hombre de la esquina rosada".

Julio Herrera y Reissig, *La Cruz del Sur*, Montevideo, 1930, pospublicación de "Herrera y Reissig", en Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, 1925.

La redención, *La Nación*, 1949, publicado en *El aleph*, 1957, *Obras completas 1*, 2011, con el título "La otra muerte".

Las 1001 Noches, *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, 1934, publicado en *Historia de la eternidad*, 1953, *Obras completas 1*, 2011, con el título "Los traductores de las 1001 Noches: 1. El capitán Burton".

Los inmortales, *Los Anales de Buenos Aires*, 1947, publicado en *El aleph*, 1957, *Obras completas 1*, 2011, con el título "El inmortal".

Lugones, *Nosotros*, 1938, publicado en Jorge Luis Borges, *Leopoldo Lugones*, 1998, y recogido en *Borges en* Sur, 1999 y en *Miscelánea*, 2011.

Lugones, Herrera, Cartago, *Cursos y Conferencias*, 1955, en Jorge Luis Borges, *Leopoldo Lugones*, 1998.

Nota sobre Chesterton, *Los Anales de Buenos Aires*, 1947, en *Otras inquisiciones*, 1960, *Obras completas 2*, 2011, con el título "Sobre Chesterton".

Nota sobre la 4a. dimensión, firmado con el seudónimo de Daniel Haslam, revista *Obra*, 1936, publicado previamente en *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, 1934, con el título "La cuarta dimensión", véase pág. 93.

Poesía gauchesca, Prólogo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, México, Fondo de Cultura Económica, 1955. La versión abreviada de este texto fue publicada con la firma de Borges, en *Ars*, Revista de Arte, Buenos Aires, Año XX, Nº 89, 1960, y recogida en *Textos recobrados 1956-1986*, Barcelona, Debolsillo, 2011.

Tres formas del eterno regreso, *La Nación*, 1941, publicado en *Historia de la eternidad*, 1953, *Obras completas 1*, 2011, con el título “El tiempo circular”.

Un infinito problema, firmado con el seudónimo de Daniel Haslam, revista *Obra*, 1936, publicado previamente en *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, 1934, con el título “Dos antiguos problemas”, véase pág. 89.

Una vindicación de los gnósticos, *La Prensa*, 1932, publicado en *Discusión*, 1957, *Obras completas 1*, 2011, con el título “Una vindicación del falso Basílides”.

MANIFIESTO, ENCUESTAS Y ENTREVISTAS

Almas al desnudo [Cuestionario], *La Novela Semanal*, Buenos Aires, Año XVI, Nº 771, septiembre de 1932.

¿Cuál es el libro argentino de este medio siglo? [Encuesta], *Esto Es*, Buenos Aires, Año III, Nº 100, noviembre de 1955.

¿Debe o no aplicarse un impuesto al hombre soltero? [Entrevista por Adriana Piquet], *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 20 de abril de 1932.

Güiraldes fue la cantárida de Florida, afirma Mastronardi [Reportaje de Estela Canto], *Nueva Gaceta*, Buenos Aires, Nº 3, 7 de noviembre de 1949.

Jorge Luis Borges nos habla del malevo y su lejano antecedente [Entrevista], *La Tribuna*, Rosario, 27 de agosto de 1955.

La SADE y la normalidad [Solicitada], *Antinazi*, Buenos Aires, Año I, Nº 24, 2 de agosto de 1945.

Rifa de una Biblioteca [Solicitada], *Antinazi*, Buenos Aires, Año II, Nº 58, 4 de abril de 1946.

Siluetas. Jorge Luis Borges [Entrevista], *Acción*, Montevideo, 29 de junio de 1951.

Sobre el mundo de lo fantástico y lo gauchesco [Entrevista, por O.H.], *Cabalgata*, Revista Mensual de Letras y Artes, segunda época, Buenos Aires, Año III, Nº 15, enero de 1948.

Solicitan cortésmente [Solicitada], *Antinazi*, Buenos Aires, Año I, Nº 28, 30 de agosto de 1945.

Un núcleo de intelectuales solicita la libertad de la conocida escritora Salvadora Medina Onrubia [Solicitada], *El Diario*, Buenos Aires, 10 de julio de 1931. Véase Sylvia Saítta, *Regueros de tinta, El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pág. 251 y nota 79, pág. 275. Y en *Crítica Libre*, París, 10 de agosto de 1931.

Un testimonio en derredor de los tiroteos del 8 [Declaración], *La Nación*, Buenos Aires, 11 de diciembre de 1945.

1. Según mencionamos en la Nota del Editor, ubicamos este texto por su fecha de producción.

"En 1936 fundamos [con Jorge Luis Borges] la revista *Destiempo*. El título indicaba nuestro anhelo de sustraernos a supersticiones de la época…" Adolfo Bioy Casares, *La otra aventura,* Buenos Aires, Emecé Editores, 1983, pág. 175.

2. Este texto, por su carácter autobiográfico, se incluye en esta parte del libro.
Contestan también Delfina Bunge de Gálvez y Emilio Pettoruti, director del Museo Provincial de Bellas Artes.

3. Este texto está construido con los párrafos primero y último de “Leyes de la narración policial”, véase pág. 36.

Según comenta Alberto C. Vila Ortiz en *Borges en Pichincha y otras memorias de un oficio perdido,* Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 1994, “la Colección Misterio, que aparecía todos los martes, era publicada por J. C. Rovira Editor. El tomo 75, en que se publica la autobiografía de Edgar Wallace, apareció poco después de la muerte del autor. Wallace murió en la madrugada del 10 de febrero de 1932 en Hollywood. […] En este tomo se incluye un apéndice en el cual se nos dice que ‘dos escritores argentinos de la nueva generación literaria expresan su autorizada opinión sobre la obra de Edgar Wallace: Jorge Luis Borges y Alberto Pinetta’”.

4. Carta de Jorge Luis Borges a Alfonso Reyes.

5. Esta pequeña nota fue publicada en el libro de referencia, bajo el título “Algunos juicios críticos sobre la obra de Nicolás Olivari”, con el epígrafe siguiente: “Sobre *La musa de la mala pata* y *El gato escaldado,* Ediciones Gleizer, Buenos Aires”. Se publican también las opiniones de: Armando Cascella, Raúl Scalabrini Ortiz, Edmundo Guibourg, Roberto Mariani, Ricardo Güiraldes, Horacio Rega Molina, Ramón Gómez de la Serna, Alberto Zum Felde, Juan Pedro Vignale, Gervasio Guillot Muñoz, Luis L. Franco, Evar Méndez, Roberto J. Payró y R. Cansinos Assens.

6. Este primer párrafo puede encontrarse con variantes en el apartado II del ensayo “Historia de la eternidad”, en J. L. Borges, *Historia de la eternidad,* Barcelona, Debolsillo, 2011.

7. La participación de Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados,* suplemento del diario *Crítica,* entre 1933 y 1934, es estudiada por Jorge B. Rivera, en su artículo "Los juegos de un tímido. Borges en el suplemento de *Crítica*", publicado en *Crisis,* Nº 38, mayo-junio de 1976. Se trata de un trabajo "fundador", por ser el primero dedicado al tema. Poco después, Ulyses Petit de Murat en su libro *Borges. Buenos Aires,* Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980, en el capítulo "Tiempos de crítica", describe la tarea que compartió con Borges en la dirección del suplemento. En 1990, Raquel Atena Green realiza su tesis "Borges y la 'Revista Multicolor de los sábados': cómplices en la literatura y la infamia", Ph. D. Thesis, Bryn Mawr, PA.: Bryn Mawr College (sin publicar), que amplía los datos de Rivera. Unos años más tarde, en 1995, la editorial Atlántida publica *Borges en Revista Multicolor* que recopila las colaboraciones de Borges no incluidas en *Historia universal de la infamia,* 1935, y contiene también textos sin firma del autor y traducciones con seudónimos. Luego, Annick Louis en Jorge Luis Borges, *Oeuvre et manoeuvre,* París, L'Harmattan, 1997, profundiza el estudio del tema. Por su parte, Nicolás Helft en *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997, en un capítulo "Textos sin firma, firmados con seudónimo, de autoría incierta, apócrifos o inéditos" alega razones para la atribución al autor, de algunos textos de la *Revista Multicolor*. Por último, hay una publicación de *Crítica Revista Multicolor de los Sábados 1933-1934,* Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, Edición a cargo de Nicolás Helft, con prólogo de Horacio Salas y un "Recorrido" de Sylvia Saítta, acompañado de una edición completa en CD-ROM.

8. En el *Quijote* dice “pecado”.

9. La Sección Hemeroteca de la Biblioteca Popular de Azul funciona en la casa del señor Bartolomé J. Ronco (1881-1952), distinguido ciudadano y coleccionista que, entre otras actividades, editó la revista *Azul,* en la que Borges colaboró.

10. En el número del 30 de enero de 1934, la revista *Crisol* había insinuado que Borges disimulaba su origen judío. Borges responde en este artículo de la revista *Megáfono*.

11. En la revista *Obra,* Año I, Nº 5, abril 1936, se publica este texto con el título “Nota sobre la 4a. dimensión” firmado con el seudónimo de Daniel Haslam. A partir de aquí se agregan los dos párrafos siguientes: “Se entiende que la cuarta dimensión es capaz de otras aplicaciones menos incómodas. Oficialmente, sirve como puntal de la geometría euclideana. La reciente conducta del firmamento no es todo lo euclideana que se quisiera; postular una leve curvatura en una dimensión adicional esmenos arduo que instalar otra geometría. El vapor que va en línea recta de Santos a Lisboa traza inevitablemente una curva, ya que la superficie de la tierra es la de una esfera; analógicamente, es posible que nuestras caras padezcan una delicada torsión en una cuarta dimensión del espacio. (Delicada, infinitesimal, porque las anomalías que se han percibido hasta hoy son de naturaleza astronómica). // Inútil agregar que el hiperespacio, o espacio imaginario de 4, 5, 6 o 10 dimensiones, es ortodoxamente euclideano y no tolera la menor anormalidad”.

12. En el texto “La génesis de ‘El cuervo’ de Poe”, pág. 118, utiliza nuevamente el fragmento que comienza “El verso funciona…” hasta aquí.

13. En el prólogo de Ediciones Coyoacán, Buenos Aires, 1960, dice “teléfono”.

14. Traducción: “Prefacio: El defecto más constante de las letras francesas o, si se quiere, el carácter de esta literatura que puede muy fácilmente confundir a un extranjero, es la ansiedad cronológica e histórica de sus escritores. Demasiado modestos para considerarse otra cosa que meros momentos posibles o necesarios de una evolución, demasiado lúcidos para no saber exactamente lo que emprenden, nunca se ven *sub specie aeternitatis,* siempre *sub specie temporis vel historiae*. Tratan, o bien de continuar una tradición o bien de contradecirla a sabiendas. Francia propone así el extraño y metódico espectáculo de una literatura hecha para sus historiadores. Todos pueden verificar que la fecha de una obra francesa se percibe fácilmente en una simple lectura, lo que no ocurre en un libro inglés, a menudo habitado por profecías y anacronismos. (Hablo de la única literatura occidental que puede, sin una desproporción demasiado flagrante, juxtaponerse a la francesa.) En cuanto a este libro, es mucho más contemporáneo por las incoherencias buscadas y por la parte que se refiere al sueño, que por sus motivos comunes —grandes parques ociosos, mármoles contemplados, aguas rectangulares de los estanques— que derivan de Henri de Régnier. No proscribo estos motivos; en lo que respecta a la atmósfera mágica u onírica de todo el volumen, nuestra incredulidad se complace, pero es bastante probable que el libro comience a morir por ese lado. Más importante que los símbolos elegidos y que la atmósfera general, es la sintaxis de estos poemas, su organización admirable.

A falta de poder citar el volumen entero, copio algunos ejemplos:

> *Yo lo espero desde mi infancia,*
> *desde hace cuatro largos días y cuatro largas noches.*

Para esta facultad bastante misteriosa que se llama la razón, “desde mi infancia” puede significar una duración más vasta que “desde hace cuatro largos días y cuatro largas noches”; para la imaginación, lo contrario es verdadero, porque la primera espera no es concebible, y mucho menos concreta. Trasponer el orden de estos versos, es aniquilarlos.

> *He sentido en alguna parte*
> *una guirnalda desnuda de mujeres que bailaban.*

Es una estatua que habla, una Venus o Diana, agobiada por el pesado sol. Admiro allí tres cosas: la desnudez que no se atribuye a las mujeres sino a la guirnalda total de las figuras; el pasado indefinido y el imperfecto; este voluntariamente nebuloso “alguna parte”, que designa de una manera lejana el pedestal bien próximo y nos demuestra la prisión de Afrodita.

> *Flores húmedas sobre los vestidos, los vestidos duros de las*
> *estatuas sin cabezas, sin brazos que amenazan.*

Dos operaciones, dos “efectos”, a destacar en estos versos: primero, la sorpresa de ver estas flores húmedas sobre los sordos vestidos en mármol conciso; después, la pena que parece manifestarse en la ausencia de brazos amenazantes.

> *Y hemos caminado días y semanas*
> *a través de pasillos sin fin.*

Circunstancia de pesadilla y de laberinto: no es la marcha la que no tiene fin, son los pasillos mismos.

Una última cita, en la que no trataré de analizar los valores muy complejos: los contactos de las palabras, los adverbios, la prosodia ferviente e infalible.

> *Él se alía a las formas insaciables de las nubes,*
> *Él vuela incesantemente enamorado de su deseo, su deseo de ser Dios.*
> *Él vuela, y lentamente ignorando lo mortal*
> *Virgen, locamente virgen, levanta vuelo.*

Se comprueba que este Universo ha empezado por los rudimentos de la astronomía y por el caos —es un principio menos preciso que las sensaciones, las ideas o los sentimientos. En una época, y en un hemisferio, en que la torpeza es la apuesta notoria del genio, es sorprendente que el universo poético y sintáctico que propone Gloria Alcorta empieza —yo diría casi insolentemente— por la perfección. Por la perfección, digo, por la más delicada y ardiente perfección. Yo no sé si ella encuentra les mots justes que fueron tan preciados a la familia Goncourt y a Flaubert; ella logra mucho más —encuentra estas palabras sutilmente desplazadas sin las cuales las operaciones de la poesía no existirían. La ternura y lo sobrenatural abundan en este libro; guardémonos de ignorar la ciencia verbal que las transmite o las forma. Buenos Aires, 12 de julio de 1935.” (Traducción del Editor).

15. Véase este prólogo en pág. 113.

16. “Yo… yo - ¿Qué opina Vd. de sí mismo?” era una sección fija de la revista *Leoplán,* que incluía cada semana la participación de una persona diferente. Por su carácter autobiográfico, ha sido incluido en esta parte del libro.

17. Hasta aquí el texto coincide con el de la reseña de *Tierra mía,* véase pág. 100.

18. Leído por la radiodifusora del Teatro Colón en febrero de 1936, en celebración del IV Centenario de la Fundación de la Ciudad de Buenos Aires por don Pedro de Mendoza.

19. Este poema está publicado, con variantes, en *Cuaderno San Martín,* 1929, véase *Obras completas 1,* Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

20. Texto sin firma.

21. “Laberintos” está firmado con el seudónimo de Daniel Haslam.

“Historia de los dos reyes y los dos laberintos” fue publicado en *El Hogar,* 16 de junio de 1939, con el título “Una leyenda arábiga”. Más tarde, en 1952, fue publicado en *El Aleph* con el título “Los dos reyes y los dos laberintos”, véase *Obras completas 1,* Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

22. Este párrafo que comienza “En tiempos de la reforma…” es igual al primer párrafo del texto “Lawrence y la Odisea”, *Sur,* Nº 25, octubre de 1936. Véase *Borges en* Sur y *Miscelánea*.

23. En 1938 Borges integra el “Comité Contra el Racismo y el Antisemitismo de la Argentina” que edita el folleto “El pueblo contra la invasión nazi”. Forman parte del Consejo Directivo: Emilio Troise, Álvaro Guillot Muñoz, Isaac Kornblihtt, Román Gómez Masía, Leónidas Anastasi, Jorge Luis Borges, Rafael de la Vega, Alejandro Gerstein, Américo Ghioldi, S. M. Neuschlosz, Julio A. Noble, José Peco, Luis Ramiconi, Luis M. Reissig, Deodoro Roca, Ricardo Tudela.

24. Éste es el primer artículo que Borges publica en el diario *La Nación*.

25. Este artículo fue ampliado por Borges, y luego publicado como prólogo de *Prosa y Poesía de Almafuerte,* Buenos Aires, Eudeba, 1962. Borges había publicado otro artículo titulado “Ubicación de Almafuerte”, en *La Prensa,* Buenos Aires, 2 de enero de 1927, recogido en J. L. Borges, *El idioma de los argentinos,* 1928.

Almafuerte, seudónimo de Pedro Bonifacio Palacios.

26. Manuel Pinedo, seudónimo de Jorge Luis Borges.

27. Cuando esta conferencia fue recogida en Jorge Luis Borges, *Discusión,* Buenos Aires, Emecé Editores, 1957, bajo el título “La poesía gauchesca”, Borges excluyó “Una declaración final”.

El “Poema conjetural” está publicado en Jorge Luis Borges, *El otro, el mismo, Obras completas 2,* Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

28. Borges traduce el final del monólogo de Molly Bloom en “La última hoja del Ulises”, véase *Textos recobrados 1919-1929,* Barcelona, Debolsillo, 2011, pág. 252.

29. En Jorge Luis Borges, *Antiguas literaturas germánicas,* México, Fondo de Cultura Económica, 1951, puede encontrarse este fragmento que comienza aquí y llega hasta la nota de Borges inclusive. Véase también Jorge Luis Borges, *Literaturas germánicas medievales,* "La Edda Mayor", páginas 150-152, Buenos Aires, Emecé Editores, 1978 y 1996.

30. Borges ampliará este texto, excluyendo los dos últimos párrafos, y lo utilizará en el prólogo de Estanislao del Campo, *Fausto,* Buenos Aires, Edicom S.A., 1969, recogido en J. L. Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos,* 1975, en *Obras completas 4,* Buenos Aires, Sudamericana, 2011, y en *Miscelánea,* Barcelona, Debolsillo, 2011.

31. En *Los Anales de Buenos Aires,* Año I, Nº 11, diciembre de 1946, Borges escribió una nota, sin firma, para el texto “Fantasía metafísica”, de Schopenhauer, que dice así: “Si nos avenimos a considerar la filosofía como un ramo de la literatura fantástica (el más vasto, ya que su materia es el universo; el más dramático, ya que nosotros mismos somos el tema de sus revelaciones), fuerza es reconocer que ni Wells ni Kafka, ni los egipcios de las *1001 Noches* jamás urdieron una idea más asombrosa que la de este tratado. El original (cuyas páginas esenciales reproducimos, vertidas al español por D. J. Vogelmann) pertenece al primer volumen de la obra Parerga und Paralipomena, cuya publicación determinó, en 1851, el renombre de Schopenhauer. // Se trata, como los lectores advertirán, de una doctrina de índole panteísta. El System des Transzendentalen Idealismus (1800), de Schelling, encierra una especulación parecida, pero más vaga”.

32. Texto precursor de “El último viaje de Ulises”, que apareció en el diario *La Nación* de Buenos Aires el 22 de agosto de 1948 y está recogido en *Nueve ensayos dantescos,* véase *Obras completas 3,* Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

33. Max Simón Südfeld (1849-1923), escritor y físico alemán, nacido en Hungría.

34. Borges publicó este texto en la Enciclopedia Jackson.

35. Existe otro texto anterior, titulado “Ulfilas”, publicado en el libro *Antiguas literaturas germánicas,* México, Fondo de Cultura Económica, 1951. Véase también Jorge Luis Borges, *Literaturas germánicas medievales,* 1978, en *Obras completas en colaboración*. La versión que aquí incluimos ha sido ampliada por el autor.

36. *Nueve Poemas* contiene: Llaneza; El general Quiroga va en coche al muere; La noche que en el sur lo velaron; Poema conjetural; A un poeta menor de la antología; Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín; Mateo XXV, 30; El puñal; Inferno I, 32, y Anotación, como texto final.

37. Al obtener el segundo Premio Nacional de Literatura, el escritor Manuel Gálvez (1882-1962) manifiesta su desacuerdo con el jurado, integrado por Lugones, Obligado y Rohde. El 29 de noviembre de 1932, el diario *Crítica* realiza una breve encuesta: "¿Qué Opina Usted del Lío del Concurso Nac. de Literatura?". En esa oportunidad, Borges responde: "Es una cuestión para Empresas de Cloacas"(…) "La espléndida abyección del asunto Gálvez, su inaccesible y trágica sordidez, no son para [ser] juzgadas por un solo hombre, con todas las limitaciones del hombre, sino por el congregado Juicio Final o por las 247 empresas de cloacas de esta ciudad, desde la 'urgencia Sola' de Fitz Roy hasta la 'Sanitaria Unida' de Guanacache. // Sólo dos rasgos mitigan este mísero asunto: uno, la recta adjudicación del primer lugar a Ezequiel Martínez Estrada; otro, la disculpa ya proverbial de Lugones, de 'segundo premio, porque es un escritor secundario'. Regocíjese el doctor Gálvez: esta irrisión conservada por los futuros biógrafos de Lugones, puede hurtar su nombre al olvido". Responden también: Arturo S. Mom, Córdova Iturburu y Amado Villar.

38. El intendente municipal por medio de la Inspección de Teatros decidió prohibir la representación de “Carina” de Crommelynck en el teatro Odeón. Opinan también: Concepción Ríos, Alejandro E. Beruti, Vicente Martínez Cuitiño y Enrique Amorim.

39. En el diario *Crítica,* el 11 de julio de 1933, aparece una nota de Borges titulada “Hace falta esa ley”, “Sobre la Proyectada Defensa de la Propiedad Literaria Opina Jorge Luis Borges”, que dice así: “El escritor argentino, hasta ahora, estaba casi tan indefenso como el lector argentino. Sin ley de propiedad literaria, la literatura argentina constituía un fuerte instrumento para el enriquecimiento de los editores de las dos Castillas, de Polonia y Palestina, que actúan con tan justificado éxito entre nosotros. // Al mismo tiempo, esta ley nos defenderá de las perseverantes tentativas madrileñas de fabricarse un idioma propio, fuera del español, a base de lunfardo gitano. Ya hemos padecido un ‘Babbitt’mucamo y agitanado, y un ‘Manhattan Transfer’ agarbanzado y cañí. // Con el proyecto presentado al Congreso por la SADE, se comienza a tomar en serio la circulación del libro entre nosotros. Los escritores, hasta ahora, cobraban solamente en gloria, en pergaminos, en belicosos banquetes de camaradería, en flores naturales adjudicadas por José María Monner Sans, en órdenes de desalojo, en una vejez anecdótica y en concurridas apoteosismortuorias. Es hora de que aprendan a tutear el papel moneda”.

40. En este número responden la encuesta Nydia Lamarque y Luis Waismann.

41. Escriben en este número: el dibujante Guevara y Enrique Mallea.

42. *Obra,* Revista Mensual Ilustrada, fue una publicación de la Compañía Chadopyf de Subterráneos de Buenos Aires, de la que Borges fue secretario de redacción.

43. En este número contestan: Manuel Ugarte, Julio Navarro Monzo, Ernesto Mario Barreda, Emilio Ravignani, Alejandro Castiñeiras, F. Ortiga Anckermann, Luis Pascarella y Delfín Ignacio Medina.

44. En este número responde también Eduardo Mallea.

En mayo-junio de 1944, la revista *Sendas,* Buenos Aires, Año II, Nº 3, publica bajo el título “Una aclaración” una carta de Borges que dice así: “Señores Directores de ‘Sendas’: Me han conmovido, en el número primero de su revista, los elogios de Carlos Romero Sosa a una traducción española de las Rubaiyat de Fitzgeral[d]. Me han conmovido, porque no se refieren a mí; porque se refieren a mi padre, que ha muerto y que en 1919 redactó esa versión. A través de la literatura inglesa, era devoto de las literaturas islámicas; era lector de Lans y de Burton, de Palmar y Nicholson.// La errónea atribución que señalo es casi inevitable: mi nombre es Jorge Luis Borges; el de mi padre, Jorge Borges.//¿Puedo, en las páginas de ‘Sendas’ corregir ese error?// Con anticipada gratitud los saluda.//Jorge Luis Borges// Buenos Aires”.

45. Éste es uno de los tantos manifiestos en contra del Eje y a favor de la democracia que Borges acostumbraba firmar, véase pág. 347. En la revista *Antinazi,* con la firma de Borges, se publicaron también: “La SADE y la normalidad”, Nº 24, 2 de agosto de 1945; “Solicitan cortésmente”, Nº 28, 30 de agosto de 1945; “Rifa de una Biblioteca”, Nº 58, 4 de abril de 1946. Antinazi aparece con ese nombre, entre 1945 y 1946 (Nº 1 al 67), cuando la revista *Argentina Libre* (Bs. As., Nº 1, 7 de marzo de 1940; Nº 297, 9 de octubre de 1947) es clausurada.

46. A modo de ejemplo, véase el manifiesto de pág. 344.

47. El 15 de agosto de 1946, la revista *Argentina Libre* publica el discurso pronunciado por Leónidas Barletta, en la comida de desagravio que la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) ofrece a Borges, a raíz de su destitución del cargo de bibliotecario. En ese mismo número, se publica también “Dele, Dele”, palabras de agradecimiento de Borges, recogidas simultáneamente pero con otro título en la revista *Sur*. Véase *Borges en* Sur y *Miscelánea*.

48. En 1945 se otorga a Ricardo Rojas el Premio Nacional de Historia, pero el dictamen es anulado y la SADE, cuyo jurado estaba integrado por Jorge Luis Borges, León Benarós, Ricardo Sáenz Hayes, Ulyses Petit de Murat y José Luis Romero, le adjudica el 18 de octubre de 1946, el Gran Premio de Honor 1945, por *El profeta de la pampa. Vida de Sarmiento*.

49. Contiene también una tercera reseña de “La prison de l’enfant”, por Gloria Alcorta, con la firma de Borges al pie, véase pág. 122.

50. La bastardilla es nuestra.

51. En *Obra,* Nº 5, abril de 1936, “Nota sobre la 4a. dimensión”, firmado con el seudónimo de Daniel Haslam. Este texto había sido previamente publicado con la firma de Borges, en *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Nº 51, 28 de julio de 1934, con el título “La cuarta dimensión”, véase pág. 93.

En *Obra,* Nº 6, mayo de 1936, “Un infinito problema”, firmado con el seudónimo de Daniel Haslam. Este texto había sido previamente publicado con la firma de Borges, en *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Nº 40, 12 de mayo de 1934, con el título “Dos antiguos problemas”, véase pág. 89.

En *Obra,* Nº 7, junio de 1936, “Adolfo Bioy Casares, *La estatua casera*”, previamente publicado en *Sur,* Año VI, Nº 18, marzo de 1936, recogido en *Borges en* Sur y en *Miscelánea,* al que se le agrega un párrafo final que dice así: “Creo no incurrir en contradicción. Esa profunda sensación de la inestabilidad de nuestro vivir, esos intervalos de fatiga y de languidez, pertenecen del todo a la realidad. A la realidad vivida, esencial, no a la convencional de nuestros escritores ‘realistas’, para quienes lo real no es lo que piensan ni lo que sienten sino el plano de Buenos Aires, la guía del teléfono y la ‘Estilística’ del Padre Cejador: ese lóbrego repertorio de frases hechas, de frases hereditarias y muertas”.

En *Obra* Nº 7, “Los ganadores de mañana”, de Holloway Horn (traducción sin firma). Este cuento había sido publicado previamente en *Crítica,* Revista Multicolor de los Sábados, Nº 34, 14 de julio de 1934. La versión con leves modificaciones está recogida en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica,* Buenos Aires, Sudamericana, 1965, pág. 204.

[*] – Con una mirada fija que clavaba mirando el interior de las otras piezas de la puerta abierta frente, de un salto, lleno de espanto, llevándose las manos a los ojos.

— Se siente el piano nuevamente… una música que él ha conocido.

*** Exclama ante la presencia del intruso.

[*] – En el texto incluimos dos estrofas eficacísimas del poema “A los ganados y a las mieses”. Esas ternuras, en el original, conviven con estas fealdades:

Reclamemos la enmienda pertinente
Del código rural cuya reforma,
En la nobleza del derecho agrícola
Y en la equidad pecuaria tiene normas,
Para dar un sabor de égloga ruda
Al canon de la ley satisfactoria,
Cuya sana belleza de justicia
Como un verso el artículo conforma…

con esta invitación poco estimulante:

Saludemos al plácido borracho…

y con este bochorno, inspirado por el arroz:

Como acuarela pastoril su siembra
Con endeblez pluvial el campo adorna,
Cifrada por la letra pensativa
De la escuálida garza que le asocia,
Una suave poesía japonesa
En muaré de laguna melancólica.
Luce el primor sencillo de su paja
En el mimo gentil de las capotas;
Y en virginal candor de velutina
Crepusculiza la floral aurora
Del rostro de la linda adolescente
Que a su cuadro poético se asoma,
Como alumbra en las fútiles pantallas,
Tras de agudo arrozal la luna rosa.

Tales disparidades no favorecen la tarea del antologista.

[*] Euclydes da Cunha (“Os sertões”, 1902) narra que para Conselheiro, profeta de los “sertanejos” del Norte, la virtud “era un reflejo superior de la vanidad, una casi impiedad”. Almafuerte hubiera compartido ese parecer. En la víspera de una desesperada batalla, T. E. Lawrence (“Seven Pillars of Wisdom”, LXXIV) predicó a la tribu de los serahin una vindicación de la derrota y del fracaso, idéntica a la premeditada por Almafuerte.

[*] Los escritores del siglo XVII —Bacon, Vanini, Browne— solían atribuir a Platón la conjetura del Eterno Retorno. En esa atribución este pasaje de la *Ciudad de Dios* pudo influir. Browne dice en una de las notas del primer libro de la *Religio medici*: "El año platónico es un curso de siglos después del cual todas las cosas recuperarán su estado anterior, y Platón, en su escuela, de nuevo explicará esta doctrina". Véase, para el *año platónico,* el párrafo 39 del *Timeo*.

[*] Heine también observa: “La cabeza de Sand recuerda las más nobles reliquias del arte griego y uno de mis amigos la ha comparado con la Venus de Milo, que está en el piso bajo del Louvre. Sí, George Sand es hermosa como esa Venus y hasta le lleva ciertas ventajas: por ejemplo, es más joven”.

[*] Deliberadamente escribo *superrealismo*. La forma *surrealismo* es absurda; tanto valdría decir *surnatural* por *sobrenatural, surhombre* por *superhombre, survivir* por *sobrevivir,* etcétera.

[*] La séptima narración de los *Mabinogion* habla de dos guerreros que, año tras año, se batirán por una princesa, el primer día de mayo, hasta que los separe el Juicio Final. Por lo demás, todo aniversario comporta una idea parecida. ¿No se repite que Jesús muere el viernes santo y resucita el sábado de gloria?

[*] Erasmus Darwin, en el siglo XVIII, y Gustav Theodor Fechner, en el XIX, han opinado que las plantas tienen sensaciones y voluntad. Empédocles de Agrigento les atribuyó también uso de razón, tristeza y alegría.

** Para la Biblia inglesa de 1611 (también para Félix Torres Amat), Behemoth y Leviatán son el elefante y la ballena. Para Renán (*Le Livre de Job,* 1859) son magnificaciones o perversiones del hipopótamo y del cocodrilo.

* Estos versos de Blake (Milton, I, 15) serían un epígrafe y un resumen de la obra *Spiegelmensch*:

> *I will go down to self annihilation and eternal death.*
> *Lest the Last Judgment come and find me unannihilate*.

[*] Kafka (*Beschreibung eines Kampfes,* Prag, 1936) jugó con la fantasía de que Don Quijote fuera una proyección de Sancho, lector de libros de aventuras.

[*] A propósito de la montaña del Purgatorio, el erudito comentador Francesco Torraca menciona la montaña del imán, asimismo fatal a los navegantes, en las *Mil y una noches*. La atribuye a la historia de Simbad; realmente figura en la narración del tercer calender. Cf. Burton: *Arabian Nights,* I, 140.

** Acaso, para el siglo XIII, la mera acción de navegar connotaba una culpa; algún vestigio de ese escrúpulo queda, anacrónicamente, absurdamente, en la *Vida retirada* de Fray Luis y en la primera página del *Criticón* (“Oh tirano mil veces de todo el ser humano aquel primero que, con escandalosa temeridad, fió su vida en un frágil leño al inconstante elemento. Vestido dicen que tuvo el pecho de aceros, mas yo digo que revestido de yerros… Una nave es un ataúd anticipado”). El hemisferio austral era aún el *Mare Tenebrosum* y no había perdido su autoridad la sentencia de Clemente de Alejandría: “No podemos llegar a los antípodas ni tampoco ellos a nosotros”.

* Me acuerdo, aquí, de otro capitán desdichado: Ahad, de *Moby Dick*.

[*] Ovidio y Juvenal usaron *paganus* como sinónimo de rústico; después el nombre se aplicó a los aldeanos (a los hombres del *pagus,* del pago) que permanecían fieles al culto de los antiguos dioses. Gibbon ha sugerido que el cristianismo no opuso *paganus* a *urbanus* sino a *miles;* el cristiano era soldado de Cristo; el idólatra, un mero paisano o civil. Paisano, en España, guarda los dos sentidos de rústico y de no militar.

[*] Igual historia se refiere del Buddha, en el Libro de su Nirvana.

* Análogamente, Wells pensó que el Libro de Job, obra de fecha problemática, fue sugerido por los diálogos de Platón.

** Sigo el texto de Hackmann (“Chinesische Philosophie”, 1927, páginas 257 y 269).

[*] Raedwald, rey de los anglos, tenía dos altares: uno, consagrado a Jesús; otro, más chico, en el que ofrecía víctimas a los dioses o “demonios” paganos (Beda, II, 15).

* La versión anglosajona del siglo X traduce *idolatría* por *deofol-gild* (sujeción, o entrega, a los demonios).

[*] No sé el origen de este título, que es común en las sagas. El cordero pascual, en las Escrituras, es emblema de Cristo y en la Revelación de san Juan (1, 13-14) se lee: “Y en medio de los siete candeleros, uno semejante al Hijo del Hombre, vestido de una ropa que llegaba hasta los pies y ceñido por los pechos con una cinta de oro. Y su cabeza y sus cabellos eran blancos como la lana blanca, como la nieve”.

[*] Herrmann traduce: “Es warsine Zelt, da wir hier waren, und von hier weig kamen”; Hilda Roderick Ellis, “We have been here before also”. Son casi las mismas palabras del poema “Sudden Light”, de Rossetti: “I have been here before”.

Título original: *Textos recobrados 1931-1955*

Edición en formato digital: octubre de 2011

© 1997, 2007, María Kodama
© 2011, Random House Mondadori, S. A.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

Diseño de la cubierta: Run Design

Diseño de la cubierta: Random House Mondadori, S.A.

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, así como el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-9989-663-2

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

www.megustaleer.com

Random House Mondadori

2001-2011

Consulte nuestro catálogo en: www.megustaleer.com

Random House Mondadori, S.A., uno de los principales líderes en edición y distribución en lengua española, es resultado de una *joint venture* entre Random House, división editorial de Bertelsmann AG, la mayor empresa internacional de comunicación, comercio electrónico y contenidos interactivos, y Mondadori, editorial líder en libros y revistas en Italia.

Forman parte de Random House Mondadori los sellos Beascoa, Debate, Debolsillo, Collins, Caballo de Troya, Electa, Grijalbo, Grijalbo Ilustrados, Lumen, Mondadori, Montena, Plaza & Janés, Rosa dels Vents, Sudamericana y Conecta.

Sede principal:

Travessera de Gràcia, 47–49

08021 BARCELONA

España

Tel.: +34 93 366 03 00

Fax: +34 93 200 22 19

Sede Madrid:

Agustín de Betancourt, 19

28003 MADRID

España

Tel.: +34 91 535 81 90

Fax: +34 91 535 89 39

Random House Mondadori también tiene presencia en el Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay) y América Central (México, Venezuela y Colombia). Consulte las direcciones y datos de contacto de nuestras oficinas en www.randomhousemondadori.com.

JORGE LUIS BORGES

Textos recobrados

(1931-1955)

JORGE LUIS BORGES

Textos recobrados

(1956-1986)

Índice

Cubierta
Nota del editor
Agradecimientos
Nota de un mal lector
Textos recobrados (1956-1986)
Miscelanea
Encuestas, entrevistas, declaración y solicitada
Otros textos (1926-1932)
Notas
Créditos
Acerca de Random House Mondadori

Textos recobrados
1956-1986
Jorge Luis Borges

DEBOLSILLO

www.megustaleer.com

NOTA DEL EDITOR

Los Textos recobrados *reúnen las colaboraciones de Jorge Luis Borges dispersas en diarios, revistas, libros y folletos, e integran junto con* Borges en *Sur*, Borges en *El Hogar*, La biblioteca de Babel *(prólogos) y* El círculo secreto *(prólogos) la obra del escritor compilada después de su muerte, y no incluida en los cuatro volúmenes de sus* Obras completas.

Textos recobrados 1956-1986 *recoge en la primera parte los escritos sobre temas literarios, entre ellos: artículos, poemas, notas, discursos, dos reseñas bibliográficas, una traducción, cuatro prólogos, dos epílogos, dos resúmenes de conferencias y una charla. En la segunda parte que titulamos "Miscelánea", publicamos notas, cartas, discursos y opiniones sobre diversos temas: el peronismo, la censura, la Biblioteca Nacional, el conflicto del Beagle, las Malvinas, la realidad del país, y el agradecimiento al Premio Cervantes entre otros. Recogemos además una serie de notas sobre lugares de la Argentina, que Borges realizó para la Secretaría de Turismo. Para la tercera parte del libro, "Encuestas, Entrevistas, Declaración y Solicitada", hemos seleccionado entre los innumerables reportajes aparecidos en la prensa, seis encuestas y nueve entrevistas, en las que Borges se refiere a temas literarios, una declaración por la libertad en Cuba y una solicitada sobre Israel agredida.*

Finalmente en "Otros textos (1926-1932)" agregamos tres colaboraciones que no pertenecen al período de este libro y que fueron reunidas tras la publicación original de Textos recobrados 1919-1929 *y* 1931-1955: *un poema de la revista* Cartel, 1926, *una nota de la revista* Síntesis, 1927, *omitida por error, y la respuesta a una encuesta realizada por el semanario* Mundo Israelita, 1932.

Los textos se ordenan cronológicamente de acuerdo con su fecha de producción, y cuando no la llevan, se considera la de su publicación, que se indica con un asterisco al pie. Las notas de Borges llevan sus iniciales, y las del editor, Nota del Editor (N. del E.). Al final del libro, se agregan un índice temático y un índice alfabético de los textos que publicamos.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a María Kodama, que ha puesto a nuestra disposición los documentos que integran la colección de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, *y a Irma Zangara, que ordenó y fotocopió dicho material*.

Agradecemos también a las siguientes personas que nos permitieron el acceso a varios textos: Víctor Aizenmann, Lucio Aquilanti, Emilio Basaldúa, Alberto Casares, Julio Chiappini, Soledad Constantini, Betina Edelberg, Ida Fanelli, Alicia Jurado, Bernardo Ezequiel Koremblit, Nora Longhini De Medel, Jorge López Anaya, May Lorenzo Alcalá, Annick Louis, Samuel César Palui, el embajador Luis Felipe Seixas Correa y Miguel de Unamuno. Agradecemos además a Martín Hadis por su contribución.

Hemos recurrido también a las siguientes instituciones, cuyo apoyo por parte de la dirección y su personal, agradecemos: Academia Argentina de Letras, Archivo General de la Nación, Biblioteca de la Bolsa de Comercio, Biblioteca del Concejo Deliberante, Biblioteca del Congreso, Biblioteca Nacional (Sección Hemeroteca), Cedinci, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Fundación Bartolomé Hidalgo, Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, Museo del Cine, Museo Varig de Porto Alegre, Universidad Nacional de La Plata y Universidad Nacional de Rosario.

Con la ayuda de Juan Antonio y Ana Saráchaga hemos podido encontrar material inédito en la biblioteca de Carlos Luis Codesal, legada por su viuda Febe Gaidou a Unicef.

NOTA DE UN MAL LECTOR

Ortega continuó la labor iniciada por Unamuno, que fue de enriquecer, ahondar y ensanchar el diálogo español. Éste, durante el siglo pasado, casi no se aplicaba a otra cosa que a la reivindicación colérica o lastimera; su tarea habitual era probar que algún español ya había hecho lo que después hizo un francés con aplauso. A la mediocridad de la materia correspondía la mediocridad de la forma; se afirmaba la primacía del castellano y al mismo tiempo se quería reducirlo a los idiotismos recopilados en el *Cuento de cuentos* y al fatigoso refranero de Sancho. Así, de paradójico modo, los literatos españoles buscaron la grandeza del español en las aldeanerías y fruslerías rechazadas por Cervantes y por Quevedo… Unamuno y Ortega trajeron otros temas y otro lenguaje. Miraron con sincera curiosidad el ayer y el hoy y los problemas o perplejidades eternos de la filosofía. ¿Cómo no agradecer esta obra benéfica, útil a España y a cuantos compartimos su idioma?

A lo largo de los años, he frecuentado los libros de Unamuno y con ellos he acabado por establecer, pese a las "imperfectas simpatías" de que Charles Lamb habló, una relación parecida a la amistad. No he merecido esa relación con los libros de Ortega. Algo me apartó siempre de su lectura, algo me impidió superar los índices y los párrafos iniciales. Sospecho que el obstáculo era su estilo. Ortega, hombre de lecturas abstractas y de disciplina dialéctica, se dejaba embelesar por los artificios más triviales de la literatura que evidentemente conocía poco, y los prodigaba en su obra. Hay mentes que proceden por imágenes (Chesterton, Hugo) y otras por vía silogística y lógica (Spinoza, Bradley). Ortega no se resignó a no salir de esta segunda categoría, y algo —modestia o vanidad o afán de aventura— lo movió a exornar sus razones con inconvincentes y superficiales metáforas. En Unamuno no incomoda el mal gusto, porque está justificado y como arrebatado por la pasión; el de Ortega, como el de Baltasar Gracián, es menos tolerable, porque ha sido fabricado en frío.

Los estoicos declararon que el universo forma un solo organismo; es harto posible que yo, por obra de la secreta simpatía que une a todas sus partes, deba algo o mucho a Ortega y Gasset, cuyos volúmenes apenas he hojeado.

Cuarenta años de experiencia me han enseñado que, en general, los *otros* tienen razón. Alguna vez juzgué inexplicable que las generaciones de los hombres veneraran a Cervantes y no a Quevedo; hoy no veo nada misterioso en tal preferencia. Quizá algún día no me parecerá misteriosa la fama que hoy consagra a Ortega y Gasset.

Buenos Aires, enero de 1956

[*] En revista *Ciclón*, La Habana, Volumen 2, Nº 1, enero de 1956.

ANÁLISIS DEL ÚLTIMO CAPÍTULO DEL "QUIJOTE"

Este examen ya ha sido ejecutado en forma filosófica y conmovedora por Unamuno, en su *Vida de Don Quijote y Sancho*. Hoy ensayaremos algo distinto, el examen técnico de ese capítulo, párrafo por párrafo. Antes convendría, navegando hacia atrás el río del tiempo, volver al momento en que llegamos al último capítulo, ya que este capítulo exige, para ser plenamente sentido, la carga emocional de los capítulos anteriores. Exige que sintamos a don Quijote y a Sancho como amigos nuestros. Cervantes, en este capítulo final, no define o crea a los personajes; trata con viejos amigos suyos y nuestros. Empiezo ahora el examen:

"Capítulo LXXIV - *De cómo don Quijote cayó malo, y del testamento que hizo, y su muerte*."

Aquí Cervantes renuncia instintivamente a toda sorpresa. Cervantes anuncia que don Quijote, su amigo y nuestro amigo, va a morir. Este anuncio tranquilo da por sentada la muerte del héroe y hace que la aceptemos. Veamos ahora el primer párrafo:

> Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente las vidas de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya, llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba; porque o ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido, o ya por la disposición del cielo, que así lo ordenaba, se le arraigó una calentura, que le tuvo seis días en cama, en los cuales fue visitado muchas veces del cura, del bachiller y del barbero, sus amigos, sin quitársele de la cabecera Sancho Panza su buen escudero.

En este primer párrafo hay una astucia, una astucia, que es menos de Cervantes, del individuo Cervantes, que del arte general de la novelística. Escribe Cervantes que todas las cosas tocan alguna vez a su acabamiento y su fin, y que don Quijote no estaba exento, por privilegio alguno, de esa mortalidad. Esto, desde luego, no es cierto, ya que don Quijote no es un hombre de carne y hueso, un hombre sujeto a la muerte, sino un sueño de Cervantes, un sueño que pudo haber sido inmortal. He hablado de astucia; esta palabra, aquí, puede ser injusta, ya que, a esta altura de la extensa novela, don Quijote no es una ficción para Cervantes, como tampoco lo es para nosotros. Es un individuo, un mortal, un hombre que tiene que morir. Yo querría asimismo destacar en este primer párrafo palabras como *fin* y *melancolía*, palabras que de algún modo prefiguran y preparan y, casi podríamos decir, causan la muerte del héroe.

> Éstos, creyendo que la pesadumbre de verse vencido y de no ver cumplido su deseo en la libertad y desencanto de Dulcinea le tenía de aquella suerte, por todas las vías posibles procuraban alegrarle, diciéndole el Bachiller que se animase y levantase para comenzar su pastoral ejercicio, para el cual tenía ya compuesta una égloga, que mal año para cuantas Sanazaro había compuesto, y que ya tenía comprados de su propio dinero dos famosos perros para guardar el ganado, el uno llamado Barcino y el otro Butrón, que se los había vendido un ganadero del Quintanar.

En este párrafo, que prepara la vuelta de don Quijote a la cordura, los otros personajes siguen viviendo, o simulan seguir viviendo, en el mundo ilusorio que abandonará don Quijote. Al recorrer este segundo párrafo, sentimos otra vez la gravitación del mundo fantástico que nos ha acompañado en el decurso de la obra. Para que esta gravitación sea más fuerte, el autor la atribuye no a don Quijote, sino a quienes siempre descreyeron de tales imaginaciones… Las últimas líneas sugieren un problema de orden metafísico. Ignoramos si los dos perros fueron "realmente" comprados por el Bachiller o si los inventó para dar valor y ánimo a don Quijote. En el primer caso, serían ficciones de primer grado; en el segundo, ficciones de segundo grado, sueños de un sueño.

> Pero no por esto dejaba don Quijote sus tristezas. Llamaron sus amigos del médico, tomóle el pulso, y no le contentó mucho, y dijo que, por sí o por no, atendiese a la salud de su alma, porque la del cuerpo corría peligro.

Cervantes, para que creamos en la gravedad del estado de don Quijote, alega el testimonio del médico. ¿Pero quién es el médico? Un sueño más, una persona que no existía dos líneas antes. Ahora, sin embargo, por obra de aquella suspensión de la incredulidad de que habla Coleridge, nos convence de que don Quijote está realmente grave y a punto de morir.

> Oyóle don Quijote con ánimo sosegado; pero no lo oyeron así su ama, su sobrina y su escudero, los cuales comenzaron a llorar tiernamente, como si ya le tuvieran muerto delante.

El llanto de estas personas viene a significar nuestra tristeza y también la tristeza de Cervantes, que sabe que va a separarse de ese compañero de tantos años.

> Fue el parecer del médico que melancolías y desabrimientos le acababan. Rogó don Quijote que le dejasen solo, porque quería dormir un poco.

La frase “el parecer del médico” hace que imaginemos a éste como distinto de Cervantes. No se nos dice qué melancolías y desabrimientos estaban acabando a don Quijote; se atribuye a un tercero este parecer.

> Hiciéronlo así, y durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas; tanto que pensaron el ama y la sobrina que se había de quedar en el sueño.

Sabemos que el *Quijote* fue concebido como una larga fábula, cuyo remate tenía forzosamente que ser el desengaño del héroe. Al llegar al capítulo final, Cervantes se habrá preguntado: ¿qué inventaré para que Alonso Quijano recobre la razón y deje de ser don Quijote y vuelva a ser Alonso Quijano? ¿Qué extraña aventura idearé para sacarlo del mundo fantasmagórico que habitó tanto tiempo? ¿Qué artificio urdiré para curar a aquel a quien no curaron los azotes, las desventuras y, lo que es peor, las carcajadas del prójimo? Cervantes, sin duda, pudo haber inventado un episodio singular, pero recurrió en buena hora a algo más convincente y más misterioso: al oscuro proceso del sueño. ¿Qué nos pasa al dormir, de qué mundo desconocido regresamos al despertar? Cervantes recurre simplemente a un largo sueño, a un largo sueño en el que ocurrirá la salvación buscada.

> Despertó al cabo del tiempo dicho, y dando una gran voz, dijo: “Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho. En fin, sus misericordias no tienen límite, ni las abrevian ni impiden los pecados de los hombres”.

Esta larga declaración de don Quijote, esta declaración quizá inverosímil, tiene un propósito preparatorio. Al leerla, adivinamos que don Quijote va a revelar que está curado de su locura. El hecho de que lo adivinemos nos ayuda a aceptar lo que vendrá después.

> Estuvo atenta la sobrina a las razones del tío, y pareciéronle más concertadas que él solía decirlas, a lo menos en aquella enfermedad, y preguntóle: “¿Qué es lo que vuesa merced dice, señor? ¿Tenemos algo de nuevo? ¿Qué misericordias son éstas o qué pecados de los hombres?”. “Las misericordias —respondió don Quijote—, sobrina, son las que en este instante ha usado Dios conmigo, a quien, como dije, no las impiden mis pecados.”

Aquí se declara la recuperada cordura de don Quijote y, para que ello sea más verosímil, se insinúa la posibilidad de un milagro. A esta altura de la novela, ya podemos creer en ese milagro, porque don Quijote es para nosotros no sólo un amigo querido sino también un santo.

> “Yo tengo juicio ya libre y claro sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa, sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma.”

Cualquier otro autor hubiera cedido a la tentación de que don Quijote muriera en su ley, combatiendo con gigantes o paladines alucinatorios, reales para él. Almafuerte ha reprochado a Cervantes la lucidez agónica de su héroe. A ello podemos contestar que la forma de la novela exige que don Quijote vuelva a la cordura, y también que este regreso a la cordura es más patético que el morir loco. Es triste que Alonso Quijano vea en la hora de su muerte que su vida entera ha sido un error y un disparate. El sueño de Alonso Quijano cesa con la cordura y también el sueño general del libro, del que pronto despertaremos. Antes que cerremos el volumen y despertemos de ese sueño del arte, don Quijote se nos adelanta, despertando él también y volviendo como nosotros a la mera y prosaica realidad.

> “Yo me siento, sobrina, a punto de muerte; querría hacerla de tal modo que diese a entender que no había sido mi vida tan mala, que dejase renombre de loco; que puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad en mi muerte. Llámame, amiga, a mis buenos amigos…”

Alonso Quijano está en posesión de su cordura. No lo ha abandonado aquella virtud que lo acompañó a lo largo de sus empresas y que no fue tocada por la locura; hablo de su coraje. Está bien que ahora, ante esta aventura de lucidez, ante esta aventura final que es más tremenda que las otras, se muestre como siempre valiente. Antes se enfrentó con gigantes o con los que creía gigantes y no tuvo miedo; ahora sabe que toda su vida ha sido un engaño y no siente miedo. Cervantes, al escribir estas líneas, pudo pensar que también él estaba cerca de la muerte y que más le hubiera valido escribir libros de devoción y no de arbitraria ficción. Don Quijote se despide de sus fantásticas lecturas y viene a ser una proyección de Cervantes que se despide de su novela, también fantástica.

> “… al cura, al Bachiller Sansón Carrasco y a maese Nicolás el barbero, que quiero confesarme y hacer mi testamento.” Pero deste trabajo se excusó la sobrina con la entrada de los tres. Apenas los vio don Quijote cuando dijo…

La sobrina pudo haber ido a buscar a esa gente. El autor ahorra ese trámite; las personas entran y con ello evidencian que les inquieta la suerte de don Quijote. Palabras como *testamento* y *confesión* resultan patéticas en la boca de un hombre que antes hablaba de paladines, de hechicerías y de ínsulas.

> “Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno. Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería; ya conozco mi necedad, y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya por misericordia de Dios, escarmentando en cabeza propia, las abomino.”

Alonso Quijano, ahora, está solo; sabe que todas sus empresas han sido necedades y humo. Sin embargo, ni se acobarda ni se entristece; se alegra porque ha encontrado la verdad, aunque esta verdad venga a aniquilar toda su vida.

> Cuando esto le oyeron decir los tres, creyeron sin duda que alguna nueva locura le había tomado. Y Sansón le dijo: "Ahora, señor don Quijote, que tenemos nueva que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuesa merced con eso; y ahora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida como unos príncipes, ¿quiere vuesa merced hacerse ermitaño? Calle por su vida, vuelva en sí, y déjese de cuentos".

En este párrafo hay una suerte de efecto mágico, un cambio de papeles. Ahora don Quijote está de parte de la realidad y los otros están, o fingen estar o siguen estando por inercia, de parte de la ficción.

> "Los de hasta aquí —replicó don Quijote—, que han sido verdaderos en mi daño, los ha de volver mi muerte con ayuda del cielo en mi provecho. Yo, señores, siento que me voy muriendo a toda priesa: déjense burlas aparte, y tráiganme un confesor que me confiese, y un escribano que haga mi testamento; que en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma; y así suplico que en tanto que el señor cura me confiesa, vayan por el escribano."

Un escribano y un confesor, es decir, dos personas cotidianas y prosaicas; dos personas que nada tienen que ver con el mundo de Ariosto y de las novelas de caballerías. Don Quijote vuelve a la realidad, a la realidad que pronto tendrá que dejar para ser borrado o transformado por la muerte.

> Miráronse unos a otros, admirados de las razones de don Quijote, y, aunque en duda, le quisieron creer; y una de las señales por donde conjeturaron se moría, fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo porque a las ya dichas razones añadió otras muchas tan bien dichas, tan cristianas y con tanto acierto, que del todo les vino a quitar la duda, y a creer que estaba cuerdo.

Una superstición escocesa quiere que los hombres cuerdos que están ya cerca de la muerte se vuelvan un poco locos y adquieran virtudes proféticas. Aquí, inversamente, la cercanía de la muerte devuelve la razón a un loco.

> Hizo salir la gente el Cura, y quedóse sólo con él y confesóle.

Cervantes no nos dijo lo que ocurrió durante el sueño de don Quijote, aunque pudo haberlo inventado; ahora no nos dice cómo fue la confesión del héroe. Hay aquí otro intervalo de oscuridad. Estas dos ignorancias o fingidos escrúpulos del autor hacen que prestemos más fe a los otros hechos que refiere. Estos dos eclipses, estos dos intervalos de silencio, dan mayor fuerza a lo demás.

> El Bachiller fue por el escribano, y de allí a poco volvió con él y con Sancho Panza; el cual Sancho (que ya sabía por nuevas del Bachiller en qué estado estaba su señor), hallando a la Ama y a la Sobrina llorosas, comenzó a hacer pucheros y a derramar lágrimas. Acabóse la confesión, y salió el Cura diciendo: "Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno; bien podemos entrar, para que haga su testamento". Estas nuevas dieron un terrible empujón a los ojos preñados de Ama, Sobrina y de Sancho Panza su buen escudero, de tal manera, que los hizo reventar las lágrimas de los ojos, y mil profundos suspiros del pecho; porque verdaderamente, como alguna vez se ha dicho, en tanto que don Quijote fue Alonso Quijano el Bueno a secas y en tanto que fue don Quijote de la Mancha, fue siempre de apacible condición y de agradable trato, y por esto no sólo era bien querido de los de su casa, sino de todos cuantos le conocían.

Una sombra, en una de las terrazas del purgatorio, pregunta a Dante si en su patria perduran la virtud y la cortesía. Se advierte que estas dos virtudes fueron virtudes cardinales para el poeta; también lo fueron para Cervantes. Durante todo el libro hemos sido testigos del valor de Alonso Quijano; ahora se habla también de su cortesía y de la bondad que significa esa cortesía.

> Entró el escribano con los demás, y después de haber hecho la cabeza del testamento, y ordenado su alma don Quijote, con todas aquellas circunstancias cristianas que se requieren, llegando a las mandas, dijo: "Ítem, es mi voluntad que de ciertos dineros que Sancho Panza, a quien en mi locura hice mi escudero, tiene, que porque ha habido entre él y mí ciertas cuentas, y dares y tomares, quiero que no se le haga cargo dellos, ni se le pida cuenta alguna, sino que si sobrare alguno después de haberse pagado de lo que le debo, el restante sea suyo, que será bien poco, y buen provecho le haga…".

La lucidez de don Quijote es perfecta; don Quijote ha vivido en un mundo alucinatorio, pero ahora que vuelve al mundo real recuerda vívidamente todas las circunstancias de esa larga etapa anterior. Recuerda los dineros que debe a Sancho y quiere que se le haga justicia.

> "… ¡Ay! —respondió Sancho llorando—: no se muera vuesa merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire, no sea perezoso, sino levántese de esa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado; quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron; cuánto más que vuesa merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros, y el que es vencido hoy, ser vencedor mañana".

Estas palabras han sido curiosamente interpretadas por Unamuno, que entiende que don Quijote, al perder su locura, se la traspasa a Sancho. Más bien cabe pensar que Sancho no ha conocido a Alonso Quijano sino a don Quijote y que se ha acostumbrado a hablarle de esta manera. Está afligido porque sabe que don Quijote va a morir, y recurre a palabras y razones que antes hubieran sido eficaces y ahora no lo son. No acaba de entender que don Quijote murió durante el sueño y que ahora es vano invocar hechiceros y Dulcineas.

> "Así es —dijo Sansón—, y el buen Sancho Panza está muy en la verdad destos casos." "Señores —dijo don Quijote—, vámonos poco a

poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño."

Algo inanalizable hay aquí: la entonación, la negligente música de Cervantes.

> "Yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuesas mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía, y prosiga adelante el señor escribano. Ítem, mando toda mi hacienda a puerta cerrada a Antonia Quijana, mi sobrina, que está presente, habiendo sacado primero de lo más bien parado della lo que fuere menester para cumplir las mandas que dejo hechas; y la primera satisfacción que se haga quiero que sea pagar el salario que debo del tiempo que mi Ama me ha servido, y más veinte ducados para un vestido."

Otra circunstancia verosímil. Mientras don Quijote ejecutaba sus irrisorias hazañas, el Ama había trabajado en su casa y no le habían pagado nunca. Esta invención de que mientras ocurre una cosa, ocurran otras que no sepamos, es una de las habilidades de la novela, y está bien aquí.

> … Cerró con esto el testamento, y tomándole un desmayo, se tendió de largo a largo en la cama. Alborotáronse todos, y acudieron a su remedio, y en tres días que vivió después deste donde hizo el testamento, se desmayaba muy a menudo.

Alonso Quijano tenía que morir después de haber dicho ciertas cosas, pero haberlo hecho morir inmediatamente hubiera resultado un poco mecánico. Cervantes, para mayor verosimilitud, lo hace durar unos días más.

> Andaba la casa alborotada; pero con todo comía la Sobrina, brindaba el Ama y se regocijaba Sancho Panza; que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto.

Se anticipa la muerte de don Quijote en el olvido de estas personas que, sin embargo, tanto lo quieren. Don Quijote no ha muerto aún y ya están olvidándolo. Este olvido acentúa y agrava su soledad.

> En fin, llegó el último de don Quijote, después de recibidos todos los sacramentos, y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías. Hallóse el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote, el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu: quiero decir que se murió.

El libro entero ha sido escrito para esta escena, para la muerte de don Quijote. Los autores suelen cuidar el lecho de muerte de sus héroes, pero Cervantes que, según su propia declaración, no era padre sino padrastro de don Quijote, deja que éste se vaya de la vida de una manera lateral y casual, al fin de una frase. Cervantes nos da con indiferencia la tremenda noticia. Es la última crueldad de las muchas que ha cometido con su héroe; acaso esta crueldad es un pudor y Cervantes y don Quijote se entienden bien y se perdonan.

* En *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Quinta Época, Año 1, Nº 1, enero-marzo de 1956.[1]
Y en:
Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Celtia, 1982.

EL MAPA SECRETO

En un famoso ensayo sobre *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, De Quincey refiere la muerte violenta de un sumo sacerdote en Jerusalén, que fue apuñalado, no en la oscuridad o en la soledad, sino a la luz del mediodía, durante una ceremonia religiosa, entre la muchedumbre. De Quincey explica que la luz y las muchedumbres pueden obrar a modo de velos, y recuerda el epíteto *secreto* que Milton, en el *Paraíso perdido*, aplicó a la cumbre de una montaña y que Bentley, su irreverente editor, quiso reemplazar por *sagrado*. De Quincey defendió la versión original y explicó que la cumbre de una montaña, en pleno mediodía, puede ser invisible y secreta. Aquí cabe recordar, asimismo, a Goethe, que censuró en un breve poema a los insensatos que quieren penetrar en lo íntimo de la naturaleza, ignorantes de que en la naturaleza no hay nada íntimo y todo está a la vista y es fondo y forma, esencia y apariencia. Quiero rememorar también un verso de un hombre que fue, para quienes tuvimos la dicha de conocerlo, uno de los más admirables. Hablo de Macedonio Fernández y de aquel verso suyo que dice: *la realidad trabaja en abierto misterio*.

He recordado estos secretos a voces, estos abiertos misterios, estas cosas públicas y escondidas, porque me parecen singularmente aplicables a Buenos Aires. Buenos Aires, desde luego, es algo más que una determinada extensión surcada de calles que se cortan en línea recta y en la que hay muchas casas bajas y muchos patios. Para todo porteño, Buenos Aires, al cabo de los años, se ha convertido en una especie de mapa secreto de memorias, de encuentros, de adioses, acaso de agonías y humillaciones, y tenemos así dos ciudades: una, la ciudad pública que registran los cartógrafos, y otra, la íntima y secreta ciudad de nuestras biografías. A ese mapa personal podemos agregar hoy, venturosamente, otros puntos, donde se ejecutaron los hechos de la Revolución, y que definen (público y entrañable a la vez) un mapa de glorias.

Quiero confiarles ahora la historia de mis relaciones con Buenos Aires. Hacia mil novecientos veintitantos (no recuerdo la fecha exacta y no trato de recuperarla) yo volví a Buenos Aires al cabo de una larga ausencia que fue un destierro para mí. Resolví entonces cantar esa redescubierta ciudad o, más modestamente, cantar mi barrio de Palermo, que me fue dado no sólo en lo que veía y recuperaba, sino en los versos de Evaristo Carriego y en la interrogada memoria de los vecinos. Durante muchos años me consagré a esa tarea literaria de fácil apariencia y de realización muy difícil. Largamente busqué la definición poética de Buenos Aires; a esos afanes corresponden los libros que se titulan *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Cuaderno San Martín*. Los releo ahora y en sus páginas no hallo recuerdos de los temas que tratan, sino de tal mañana o de tal atardecer en tal casa donde los escribí. Encuentro, en cambio, memorias precisas de Buenos Aires, el sabor preciso de Buenos Aires, en otras páginas de otros escritores. Básteme nombrar a Sicardi, en cuyo *Libro extraño* está el caótico y rudimentario principio de otro barrio porteño, el barrio de Almagro. En sus páginas están, asimismo, las iras del turbio Maldonado, que, como por obra de una magia perversa, bruscamente pasaba de la lamentable sequía a la inundación. Quiero, asimismo, recordar los versos esenciales y precisos de Fernández Moreno, que milagrosamente se identifican con las imágenes más íntimas de nuestra memoria… Un día llegó en que desistí del propósito de hallar una versión poética de Buenos Aires y escribí un cuento fantástico-policial que se intituló "La muerte y la brújula". Los personajes de esa fábula tienen nombres irlandeses o escandinavos; la historia ocurre en una ciudad que es, como Buenos Aires, deformada en espejos de pesadilla. En la ciudad de mi relato hay una calle de salobres y tortuosas recovas que se llama la Rue de Toulon; esa calle es una magnificación o perversión del Paseo de Julio. Hay, asimismo, un territorio de interminables y desconsolados suburbios hechos de llanura y de ocasos; en ese territorio se reflejan Villa Luro, Mataderos o Chacarita. Hay en el sur de la imaginaria ciudad una antigua quinta que se llama Triste-le-Roy; esa quinta, llena de simetrías un poco horribles, se llama (se llamó) en la realidad el hotel Las Delicias. Nada dije yo a mis amigos sobre el propósito esencial de aquel cuento, pero algunos descubrieron en él, por primera vez, el sabor de Buenos Aires, la entonación que yo busqué en vano hasta entonces. Así me fue dado entender que hay algo —una reserva central, un pudor— en Buenos Aires que no quiere que la describamos abiertamente, sino por obra de alusiones y símbolos. Claro está que para entenderlos hay que estar en el secreto. Hablar de alusiones y de pudor es hablar de Enrique Banchs; éste, en el soneto final de la admirable serie *La urna*, escribió:

> *Como es su deber mágico, dan flores*
> *Los árboles. El sol en los tejados*
> *Y en las ventanas brilla. Ruiseñores*
> *Quieren decir que están enamorados*.

Algún supersticioso del color local podría objetar que esos versos no suceden en Buenos Aires, ya que aquí no hay tejados, sino azoteas, y ya que el ruiseñor es un pájaro que pertenece menos a la realidad que a la tradición literaria. Yo respondería que precisamente por estos eufemismos, por estos errores que tienen su raíz en la modestia, por estos no creíbles tejados y ruiseñores, este soneto es obra de un poeta de Buenos Aires, es

decir, de un hombre pudoroso.

[*] En diario *Crítica* [primer número del] Suplemento Literario Letras Hispano-Americanas, a cargo de Héctor A. Murena, Buenos Aires [20 de] octubre de 1956. Palabras pronunciadas en la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

EL ADVENIMIENTO DE BUENOS AIRES

Me he referido ya a las dificultades que ofrece una definición de Buenos Aires; buena prueba de ello es la perplejidad que sentimos cuando llega un hombre de otro país y queremos mostrarle nuestra ciudad. ¿Qué ocurre entonces, qué nos ocurre a todos entonces? Inevitablemente, instintivamente, le mostramos lugares inexpresivos o lugares que son típicos en sí mismos, pero no del alma general de Buenos Aires. De todos los paseos y plazas le mostramos el menos íntimo: el parque de Palermo; también le mostramos el centro, que es una suerte de tierra de nadie donde se congrega la gente de todos los barrios. Finalmente, ya que por obra del tango el suburbio de Buenos Aires ha logrado cierta nombradía en el mundo, le mostramos la Boca del Riachuelo, es decir un barrio *sui generis*, que también para nosotros es forastero. Los otros arrabales de Buenos Aires son casi iguales y poco importa su delimitación topográfica; están hechos de tierra, de llanura, de mucho cielo y ante todo de soledad. Nada de eso mostramos al amigo que visita nuestra república; lo llevamos a un suburbio muy populoso, a un suburbio movido, en el que hay algo que no encontramos en ningún otro: delicados y melancólicos tintes de crepúsculo y de agua. ¿Por qué obramos así? Yo entiendo que lo hacemos porque nos consta que Buenos Aires es incomunicable. Inútil sería mostrar el parque Lezama o tal o cual árbol memorable que hay en la Recoleta o los casi infinitos barrios modestos que integran la ciudad.

En ociosas y largas caminatas del crepúsculo y de la noche, he andado por todos los barrios de Buenos Aires; sospecho que cada uno es una especie de tácito convenio o de conspiración amistosa y está vedado a quienes no pertenecen a él. Cabe, sin embargo, afirmar la realidad de una división que ha entrado en el habla: la que separa el Norte y el Sur. Las dos corresponden a una nostalgia: el Norte es nuestra nostalgia de Europa, el Sur nuestra nostalgia del pasado. La primera de esas nostalgias es del espacio; Europa estará lejos, pero lo que ahora está lejos puede algún día estar muy cerca. La lejanía es una forma de lo alcanzable. La segunda de esas nostalgias es más patética, porque no es del espacio sino del tiempo, y del irrevocable tiempo que fue. Por eso, cuando extraño a Palermo, al borroso y ya mítico Palermo de la memoria, al Palermo de Evaristo Carriego y del caudillo Nicolás Paredes y de Muraña el guapo, no lo busco en las calles que se perdían hacia el Maldonado y hacia el poniente sino en el Sur. Sé que en el Sur un almacén que alumbra una esquina, un rostro aindiado y resentido o, alguna vez, una valerosa y trabajosa música de milonga me traerán lo que hace tantos años sentí en Palermo o lo que sueño haber sentido.

¿Cómo definir el Sur? La fácil tentación es definirlo por casas viejas, por arcos de zaguanes, por la puerta cancel detrás de la cual se adivinan patios o un patio, pero estas cosas también están desparramadas en el Norte y en el Oeste. Sin embargo, podemos llamarlas Sur, porque el Sur es menos una categoría geográfica que sentimental, menos una categoría de los mapas que de nuestra emoción. Buenos Aires cambia y se contradice incansablemente: las imágenes que creemos actuales pueden muy bien ya ser pretéritas. Hacia el ocaso yo imagino en una llanura menesterosa un arroyo de agua sangrienta, un arroyo aún más pobre que el Maldonado, que ahora también es un recuerdo; a esa increíble cosa le decían el Arroyo de la Sangre y salía detrás de los Mataderos. En el agua chapaleaban chicos descalzos y a los lados estaba la llanura, con ranchos y con huesos. El sol poniente enrojecía el arroyo rojo; todo esto yo lo he visto una tarde y seguiré viéndolo, pero el tiempo y la ciudad ya lo habrán borrado. En el *Adonis* de Marino leemos de un caballero que va a la Luna y descubre en una caverna de ese planeta (en el siglo XVII la Luna era todavía un planeta) a Saturno, que al principio es el anciano ritual de la mitología, con la guadaña y el reloj de arena. Luego el viajero ve que el rostro del dios cambia incesantemente, como las llamas. Lo mismo nos ocurre con Buenos Aires. Buenos Aires es lo que ha sido, lo que ahora es y lo que mañana será; quizá nada sabemos de ese mañana, que se desdoblará en muchos otros, pero todos estamos trabajando para su advenimiento.

* En diario *Crítica*, Suplemento Literario Letras Hispano-Americanas, a cargo de Héctor A. Murena, Buenos Aires, Año XLIV, Nº 15.121, 30 de noviembre de 1956.

PEDRO LEANDRO IPUCHE[2]

Como otros estilos literarios, el estilo gauchesco es (o fue) un estilo vital. Ambas cosas coexistieron en sus orígenes; hubo una serie de experiencias y un repertorio de palabras y de modismos —de entonaciones, mejor dicho— destinado a comunicar experiencias.

Actualmente, lo gauchesco es una función de la nostalgia o un simulacro laborioso y piadoso; quedan determinadas formas, registradas por Ascasubi o por José Hernández, pero no el espíritu que las movió. En Pedro Leandro Ipuche (como en Güiraldes) se da el caso contrario; no están las formas tradicionales, hoy rígidas, y sí la inmediata experiencia. Su léxico no es el de los gauchescos y las historias referidas por él no se ajustan estrictamente a esa tradición. En un lenguaje un tanto fastuoso y heterogéneo recuerda apenas, magnificándolas o tocándolas de ternura, cosas de la tierra oriental.

El poeta de *Júbilo y miedo* y el prosista de la inmóvil y casi extática narración que se titula *Fernanda Soto* agregan un testimonio, acaso final, a la larga crónica de la literatura gauchesca. Moría el siglo XIX y en una pulpería de la campaña, un chico azorado espiaba a hombres barbudos que se apeaban de altos caballos, y oía cuentos de tigres y de matreros, y acariciaba un arriador o una lanza vieja, para que Pedro Leandro Ipuche, un poco desterrado en Montevideo, historiara después todas esas cosas épicas en páginas que no olvidaremos.

[*] En revista *Ficción*, Buenos Aires, Nº 5, enero-febrero de 1957.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Quienes no sean insensibles reconocerán que deben infinitos dones a infinitos seres y cosas y que sus acreedores son pirámides, pájaros, minerales, Emerson, caras, inflexiones de voz, pueblos antiguos y modernos, puestas de sol y palabras oídas al azar o, si se quiere, que su múltiple acreedor es el universo. En cuanto a mí, si tuviera que redactar el catálogo de mis bienhechores acaso moriría antes de concluirlo, pero sé que uno de los primeros nombres que acudirían a mi pluma sería el de Pedro Henríquez Ureña. Es de todos notorio que fue, esencialmente, un maestro; tratemos de ver lo que se encierra en esta palabra.

Maestro no es el que enseña cosas o el que se aplica a la tarea de enseñar cosas, porque una enciclopedia, en tal caso, sería mejor maestro que un hombre. Maestro es quien enseña una manera de tratar con las cosas; cada maestro es nada menos que un estado vital, que una manera de enfrentarse con el incesante universo. La secta judía de los Hasidim habla de maestros que, a fuerza de exponer la ley, acaban por convertirse en la Ley; una historia cuenta que un hombre fue a Mezeritz, no para escuchar al predicador, sino para ver de qué modo éste se ataba los zapatos. Evidentemente todo era ejemplar en aquel maestro, hasta los actos cotidianos; algo semejante puedo afirmar de Henríquez Ureña, algo que estaba en sus palabras, en su sonrisa y en su atento silencio y no siempre en lo escrito por él. Moderado y como trabado por el destierro, no se deshizo nunca de la cautela de quien anda entre extraños y no se confiaba del todo a la página escrita, algo más dejaba traslucir en el diálogo. Dos momentos de su conversación me trae la memoria. En el primero está su mesura; Henríquez gustaba singularmente de Góngora pero cuando un amigo se atrevió a igualarlo a Shakespeare, Henríquez le dijo que Shakespeare incluía a Góngora. Obró su lucidez; alguien —acaso yo— incurrió en la ligereza de preguntarle si no le desagradaban las fábulas, y Henríquez contestó con sencillez: *No soy enemigo de los géneros*.

Por esa trasmisión o tácita circulación del pensamiento sin la cual el diálogo es imposible o muy defectuoso, Henríquez Ureña obligaba a cuantos conversaban con él a ser inteligentes.

Para especificar ahora lo mucho que le debo, quizá recurriría a palabras como discriminación o tolerancia, pero la verdad es que es inefable lo que he aprendido de él. Acaso podríamos inferir que sólo lo inefable, lo imponderable, lo irreducible a términos precisos puede aprenderse de quien es mejor que nosotros y merece ser aprendido. Lo demás es dogma y simplificación.

Pedro: Una noche como las otras, en una esquina de la calle Santa Fe o de la calle Córdoba, usted repitió los versos paganos:

> *¡Oh muerte, ven callada. Como sueles venir en la saeta!*

y aquel de la "Oda a un ruiseñor": *To cease upon the midnight, with no pain* que registra el mismo deseo, pero de un modo voluptuoso y estático.

Después yo recordé, al volver a mi casa, que morir sin agonía es una de las felicidades que la sombra de Tiresias promete a Ulises, en el undécimo libro de la *Odisea*, pero no se lo dije nunca, porque días después, usted moría bruscamente en un tren, como si alguien —el Otro— hubiera estado aquella noche escuchándonos.

[*] En revista *México en la Cultura*,[3] Órgano del Instituto Cultural ArgentinoMexicano, Buenos Aires, Nº 22, enero-febrero-marzo de 1957.

INTENCIONES[4]

La Biblioteca es infinita y pasiva. Con una hospitalidad que es afín a la resignación y a la indiferencia, acoge y atesora todos los libros, porque todo libro, algún día, puede ser útil a alguien o alguien puede buscar la seguridad de que no le es útil. La Biblioteca, así, propende a ser todos los libros o, lo que es igual, a ser el pasado, todo el pasado, sin la depuración y la simplificación del olvido. La Biblioteca sólo es querible, como el universo lo es o los vastos sistemas filosóficos del Indostán o de la escolástica, con una suerte de *amor fati*.

La revista, en cambio, es humana; condesciende a simpatías y diferencias. Ya que representa la Biblioteca, puede ser tan curiosa como ésta y no menos heterogénea; el círculo de todo el saber será su ámbito y no sólo la historia. Además, ahora sabemos que la historia no está relegada a viejas espadas y a textos laboriosos; no es algo que está hecho sino que se hace, en los sueños y en la vigilia.

En esta su tercera etapa, la revista aspira a no ser indigna de quien la fundó, Paul Groussac, y de los tiempos arduos y valerosos en que ahora le toca vivir. Toda revista, como todo libro, es un diálogo; la suerte del que ahora iniciamos también depende del lector, ese interlocutor silencioso.

[*] En *La Biblioteca*, Buenos Aires, Tomo IX, Segunda Época, Nº 1, primer trimestre de 1957.

MONTAIGNE, WALT WHITMAN[5]

La más tranquila de las revoluciones francesas tal vez ocurrió así:

Michel Eyquem, señor de Montaigne, leía (releía) en su biblioteca las obras menores de Plutarco, vertidas al francés por Amyot. Sabemos que la biblioteca era circular y que abarcaba el segundo piso de una torre; nada nos costaría añadir que el fuego crepitaba en la chimenea, un fuego alegre de ser fuego y de dar calor a los hombres, y que el aullido inútil de un perro subía desde el patio. (Desde el patio, para Montaigne; desde el siglo XVI, para nosotros.) Pensándolo bien, no lo haremos; la buena literatura ha abusado de los rasgos circunstanciales, que ahora contaminan de irrealidad las cosas que tocan. No fingiremos haber recuperado increíblemente la hora de la noche, del día o del indistinto crepúsculo; bástenos conjeturar que en aquel momento releía el tratado en que se declara que a los tigres los exacerba el son del tambor y a los toros el color rojo. Al volver la hoja, su memoria le adelantó la continuación; la había leído muchas veces, y nada tal vez le importaba menos que el influjo de un color o un sonido sobre los animales. A esta comprobación trivial se agregaría otra, que le causó una leve sorpresa; le gustaba leer y seguir leyendo esas cosas no interesantes. *Estas cosas me agradan*, reflexionó, *porque las escribe Plutarco, porque las pronuncia la voz llamada Plutarco*. Montaigne había comprendido que el griego no era sólo un maestro y una doctrina, sino una entonación individual a la que se había acostumbrado, un hombre y su diálogo.

Desde aquel instante en que percibió que entre alguien y un libro puede existir una relación de amistad, Montaigne ya era el autor de la obra entrañable. Lo demás está en las enciclopedias. En 1580 aparecieron los *Essais*, el primer libro que deliberadamente busca lo que Plutarco halló en otro país, mediante otra lengua, al cabo de siglos de muerte: el afecto de un hombre desconocido. Los ensayos que abren el volumen son impersonales; también es lícito conjeturar que Montaigne se había propuesto compilar una miscelánea, una *silva de varia lección*, al gusto de la época, y que, releyendo sus borradores, reconoció en ellos su voz, el sonido de su alma, y decidió incorporarlos en una obra que fuera su verídica imagen.

Seguir la descendencia de la obra, la multiplicación de su linaje por toda Europa, sería reescribir la historia de la literatura.

Acuden a la memoria nombres ilustres; anotemos, al pasar, el de Boswell, que en lugar de mostrarse directamente, optó por incluirse en un grupo, como comparsa lateral y un poco ridícula, porque sabía que la ridiculez puede ser querible.

Para no ser indigno de la amistad de generaciones futuras, Montaigne, quizá sin proponérselo, hubo de acentuar algún rasgo; sus émulos, a lo largo del tiempo, exageraron ese procedimiento dramático y hay personajes —básteme recordar a Bloy o a Carlyle— de quienes no sabemos con certidumbre si son formas de la naturaleza o del arte. ¿Quién, entre los autobiógrafos, es un rostro y quién una máscara? El caso más complejo es el de Walt Whitman.

Montaigne había prevenido al lector para que éste no se llamara a engaño: *Je suis moy-mesme la matière de mon livre*; Whitman dirá lo mismo, pero con un temblor en la voz:

> *Camerado, this is no book*,
> *Who touches this, touches a man*.

Lo guiaban dos propósitos. Uno, ejecutar un *song of himself*, una gesta o saga de Whitman; otro, hacer de ese Whitman un americano ejemplar, una magnificación o arquetipo de todos los hombres de América. En el siglo XIX, la democracia era una utopía que los jóvenes estados americanos estaban realizando en la tierra; Whitman quería que ese nuevo orden se proyectara en su libro, como el orden medieval se había proyectado en el libro de Dante. Para el demócrata, un individuo no vale menos que otro; quienes leen el poema no pueden valer menos que quien lo escribe. La obra está en primera persona, pero a veces habla el autor y a veces el lector:

> *Oh take my hand, Walt Whitman!*

o

> *What do you hear, Walt Whitman?*

En realidad, autor y lector son partes de Whitman, que, como el famoso gigante del frontispicio de *Leviathan*, es una figura plural, integrada por una muchedumbre de seres.

Whitman, redactor del poema, nació en Long Island; Whitman, protagonista del poema, nació también en uno de los estados del Sur. El Whitman de los versos recuerda sus trabajos en California, que el mero Whitman de las más fidedignas biografías no pisó nunca. Extensiones mágicas o divinas del principio de identidad nos aguardan en cada página; Whitman ha escrito que sus versos declaran lo que piensan todos los hombres, en todas las épocas y países, y quiere ser ubicuo como la atmósfera que circunda el planeta o como la hierba que crece en cualquier lugar donde hay tierra y hay agua. *Si estos pensamientos* (advierte) *no son tan tuyos como*

míos, son nada o casi nada; si no son el enigma y la solución del enigma, son nada o casi nada.

Leaves of Grass es el diálogo de dos interlocutores sensibles, que el decurso del tiempo acerca y aleja, pero que no separa. Uno es el texto; cada generación humana es el otro.

Montaigne había perdido a su amigo, Étienne de la Boétie, y su libro sale a buscar amistades remotas en el espacio y tal vez en el tiempo; Whitman, al cabo de tres siglos, ensaya la misma aventura, pero la dobla de un propósito místico. Por virtud de artificios que parecen exceder la retórica, proyecta esa figura infinita pero singularmente precisa, que es un viejo poeta norteamericano de la época de Lincoln, y también la nostalgia que sentimos al revivir la voz que nos habla de esa nostalgia, y también cada uno de nosotros, en su esencia más noble, y también hombres y mujeres del porvenir.

En 1939, Joyce ha publicado *Finnegans Wake*, cuyo protagonista, como el de ciertas moralidades del siglo XV, quiere abarcar la humanidad, pero los dioses no dejaron que repitiera la proeza de Whitman.

Buenos Aires, 24 de noviembre de 1957

* En revista *Crisis*, Buenos Aires, Año 3, Nº 27, julio de 1975.
Y originalmente en la plaqueta:
Jorge Luis Borges, *Montaigne, Walt Whitman*, Buenos Aires, Imprenta Francisco A. Colombo, 1957, 24 págs.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Es de curiosa observación que los clásicos, y particularmente los griegos, tuvieron un concepto romántico del poeta, y los románticos (o, por lo menos, uno de ellos, el más visible, el que hoy gravita con mayor evidencia), un concepto clásico. Para Platón, el poeta es el hombre que anda perdido entre los hombres, esa cosa liviana, alada y sagrada que recibe las ocasionales visitas de la divinidad, el anillo de hierro en el que se infunde la virtud de la piedra imán; para Edgar Allan Poe, es el organizador del poema, la mente que dirige a su albedrío las emociones del lector. Juan Ramón Jiménez suele jugar a ser el segundo, el escrupuloso, porque así lo quiere este siglo. La verdad es que todos lo conciben como el primero, como el huésped involuntario y fatal de un oscuro numen. Poetas de una inspiración más constante o de una vigilancia más lúcida emplean en 1957 el idioma español, pero ninguno encarna como él el tipo del poeta.

En el siglo xx, decir poeta es decir lírico o elegíaco. La épica, esa necesidad de las almas, ha quedado a cargo de los pistoleros y *cowboys* del dramón cinematográfico; el poeta ya no es la armada sombra que Dante (*Mira colui con quella spada in mano*) vio en la grave penumbra del primer círculo, sino el hombre sensible que conmemora una intimidad amorosa. Tal es la disciplina que Juan Ramón Jiménez ejerce, a lo largo de tantos melodiosos volúmenes. Verjas, fuentes, jardines, oros de otoños y de ocasos decoran ese mundo sentimental. En su obra no hay ideas; Jiménez es demasiado inteligente para ignorar que las ideas son novelerías que se marchitan pronto y que la función del poeta es representar ciertas eternidades o constancias del alma humana.

En su delicada y vasta labor podemos incansablemente perdernos, como en las agonías y nacimientos de una límpida música que fuera también infinita.

* En *La Torre*, Revista General de la Universidad de Puerto Rico, Homenaje a Juan Ramón Jiménez, Puerto Rico, Año V, Nº 19-20, julio-diciembre de 1957.

LA OBRA Y DESTINO DE WALT WHITMAN[6]

[Resumen de una conferencia]

El señor Jorge Luis Borges comenzó su disertación relacionando a dos escritores norteamericanos del siglo pasado, cuyas obras influyeron notablemente en las letras posteriores de Europa y América:

"Es innegable que todo lo específicamente moderno de la poesía de nuestro tiempo procede de dos hombres de genio norteamericano: Edgar Allan Poe y Walt Whitman. De Edgar A. Poe descienden Baudelaire, el simbolismo, Valéry y, de algún modo, Joyce, y cabría agregar que la teoría de Poe es quizá más importante y más generadora que su práctica. De Whitman desciende la poesía civil de la humanidad, la que ha dado ahora en llamarse comprometida. Ambos, Whitman y Poe, se ignoraron, pero compartieron una admiración. Los dos se sentían, quizá erróneamente, inferiores al gran Tennyson".

A continuación agregó:

"Se refiere que le preguntaron a Tennyson qué opinaba de Whitman. Respondió: 'No opino nada sobre Whitman. Sé que Whitman existe, como sé que en el mar hay una ballena. Esto no es una opinión'. No obstante, al mencionar 'una ballena', había en la frase de Tennyson un recuerdo de algo grande, bárbaro y amenazante, lo cual es ya una opinión".

La obra de Whitman

"Nos acercaremos gradualmente a Whitman, a ese gigante norteamericano, como el más reciente de sus biógrafos lo ha llamado. En primer término hay que abordar la discusión técnica de su obra. Whitman creó (o heredó de los Salmos, de la escritura y de versiones de los libros sagrados del Indostán) una forma métrica efusiva e irregular, con algo de oratoria. Algún crítico malévolo opinó que escribía así porque las formas tradicionales eran inaccesibles para él; a esto cabría responder que lo importante no es lo que un poeta no sabe hacer, sino lo que hace.

"En la vasta obra de Whitman y en la de sus continuadores más cabales, Carl Sandburg y Edgar Lee Masters, hay páginas que plenamente se justifican y que no podríamos, sin desmedro, concebir de otro modo. Además, aunque el verso libre no sea a veces otra cosa que un simulacro tipográfico, este simulacro sirve para indicar al lector de qué manera debe recibir las palabras del poeta: como una exaltación, no como un razonamiento o como la notificación de un hecho."

Seguidamente, el orador se extendió sobre los temas del autor del Canto a mí mismo. *Entre otras cosas, dijo:*

"Los temas de Whitman son los eternos, pero él los renueva. En sus poemas eróticos están, minuciosamente, el cuerpo de la mujer y el del hombre y sus felicidades, y sin embargo, el efecto final es de pudor o de una divina inocencia, como si Whitman hablara de los amores de los dioses y no de los hombres. La noche, el día, las vastas llanuras y el mar están en la obra de Whitman y es evidente que éste los siente como seres vivos, no como palabras heredadas. El autor de *Hojas de hierba* inaugura la poesía de las grandes ciudades, no encaradas pintorescamente, a la manera de Dickens o de Balzac, sino exaltadas como manifestaciones de la energía humana. Whitman pudo haber dicho que su tema era el universo; hay poemas suyos que parecen inspirados por mapas, o por los capítulos de un manual de geografía, pero todo está vivificado por él. Whitman, en una de sus composiciones, habla del gaucho, y lo llama 'el incomparable jinete de caballos'. Esta frase tiene algo de primitivo o de antiguo, y recuerda el último verso de la *Ilíada*, en que se dice: *Así festejaron los funerales de Héctor, domador de caballos*".

Whitman y el lector

Al referirse a la identificación que Whitman quería perpetuar entre su obra y los lectores, ya no sólo contemporáneos sino de generaciones posteriores, el señor Borges expresó:

"Una de las ambiciones de la literatura es la creación de un libro absoluto, de una obra en la que se cifren todas las obras y que interese a sucesivas generaciones. Milton creyó hallar esa obra en un poema sobre el divino origen del mundo, las guerras de los ángeles y el pecado de Adán, en quien pecaron y cayeron todos los

hombres. Whitman lo buscó en un libro en cuyas páginas se sintieron reflejados e íntimamente confesados todos sus lectores.

”Un gran escritor de nuestro tiempo, James Joyce, ha intentado un esfuerzo análogo en su *Finnegans Wake*; el relativo fracaso de esta obra deliberadamente enigmática puede servirnos para medir la casi milagrosa victoria lograda por Walt Whitman.

”Éste supo renovar la relación del poeta con el lector. Hay algo paradójico en la circunstancia de que hoy leamos y reanimemos en nuestra boca las palabras y casi la entonación de hombres muertos; Whitman acentúa patéticamente esa paradoja. En su libro se habla de la nostalgia que inspiran al poeta las generaciones venideras que lo leerán y también la nostalgia que esas generaciones sentirán por el poeta. Escritores hay que insisten en su singularidad, en los rasgos diferenciales que los apartan de los otros; Whitman escribe: *Éstos son en verdad los pensamientos de todos los hombres, en todas las épocas y países; no son originariamente míos. Si no son el enigma y la solución del enigma, son nada o casi nada. Éste es el pasto que crece donde hay tierra y hay agua, éste es el aire común que baña el planeta*.

”El libro de Whitman es tan moderno que más bien es futuro, y data de 1855. Pocos fueron los contemporáneos que inmediatamente lo apreciaron; una excepción honrosa fue la de Emerson, que escribió al desconocido autor: ‘Me apresuraré a ir a Nueva York para estrechar la mano de mi bienhechor’”.

Walt Whitman, el hombre

El conferenciante se detuvo seguidamente en la antítesis existente entre la obra y la biografía del poeta:

“Si de la obra de Whitman pasamos a la biografía de Whitman, nos sentimos defraudados. Whitman, protagonista de las *Hojas de hierba*, fue un vagabundo feliz, fuerte y semidivino. Fue un hombre solitario, pobre, injuriado y —como todos los hombres— desdichado. Esta divergencia puede ayudarnos a comprender el singular carácter de su obra. Whitman, en sus poemas, fue el Whitman histórico, el hombre sujeto a determinadas limitaciones espaciales, temporales y, acaso, demasiado humanas, pero fue también una magnificación de ese individuo.

”Era el hombre que hubiera querido ser y que no fue del todo. Representó un arquetipo del demócrata, un americano ejemplar, y no solamente el Whitman que padeció tales enfermedades y tales soledades. Además, el Whitman del poema —el libro entero es un solo y vasto poema— es también el lector, es cada uno de nosotros”.

Palabras finales

“Los ensayos de Montaigne crean una relación de amistad entre autor y lector, mediante las confidencias de aquél. Montaigne, famosamente escribió: ‘Yo soy el argumento de mi libro’; Whitman, con mayor efusión, repite: *Camaradas, esto no es un libro. Quien lo toca, toca un hombre*. Como Montaigne, Whitman no quiere ser un maestro; quiere ser un amigo, un amigo tan íntimo que finalmente llega a confundirse con nuestro yo.

”El autor de *Hojas de hierba*, creía, como tantos hombres, entre los que habría que incluir a Goethe, que una nueva época histórica se imaginaba en América, y que le había sido deparado el destino de ser el primer poeta de esa era nueva. Creía en la democracia, y por eso el héroe de su libro no es un hombre, sino, de algún modo, todos los hombres. Whitman y su maestro, Emerson, cantaron como desde una aurora. No es fácil recuperar esa fe, pero la historia exige de nosotros esa tarea, acaso necesaria para la salvación final del mundo.”

* En diario *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1958, con el título “En el Instituto de Conferencias habló Jorge Luis Borges”. Conferencia pronunciada el 1º de agosto de 1958 en la duodécima sesión del Instituto Popular de Conferencias, salón de actos del diario *La Prensa*.

Y recogido en:

Revista *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, Buenos Aires, Año 1958, Tomo XXXIX, Segunda quincena de diciembre de 1959.

LÍMITES[Z]

NOTA

Compruebo, al recorrer los ejercicios de este volumen, que mi comercio con la obra poética de Quevedo, de Lugones y de Darío no ha sido enteramente vano. Esta comprobación me agrada, porque es indicio de que alguna cosa aprendí, pero también me inquieta, porque yo hubiera preferido otros ecos de otras voces más íntimas. ¿Dónde, en mis páginas, está el hombre que al caminar por Buenos Aires rememora versos de Swinburne o de Wordsworth? La respuesta es fácil; el idioma no sólo es un instrumento sino una tradición y un destino. Un griego ha escrito que la dura Necesidad trama las vidas con una lanzadera de hierro. Pronto cumpliré sesenta años; quede para otros la empresa (acaso no imposible) de trasladar al castellano la música de Inglaterra, como Garcilaso pudo trasladar la de Italia o Rubén la de Francia.

Hacia mil novecientos veintitantos, mi generación, tardíamente urgida por el ejemplo de Leopoldo Lugones, resolvió descubrir metáforas nuevas. No las descubrió porque no las hay; las esenciales y genuinas afinidades están en las metáforas antiguas o mejor dicho eternas y lo demás es mero simulacro sintáctico, mero engranaje de palabras incompatibles. Más expresiva que la metáfora o que el vocabulario es la entonación de los versos, la justa adecuación de la frase rítmica a la pasión del tema. En una o dos estrofas de “Límites” o de “El tango”, creo haberla encontrado.

Buenos Aires, 19 de setiembre de 1958

[*] En Jorge Luis Borges, *Límites*, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1958, 32 pp. Lleva seis aguafuertes originales de Leopoldo Presas, tiradas por Raúl Veroni.

LA MÚSICA Y LAS FIESTAS

Entre las fiestas y la música hay una inmemorial amistad. Los antiguos poetas anglosajones daban a las arpas el nombre de “madera del júbilo” o de “madera de las fiestas”.

El lenguaje común basta para las ocasiones comunes, pero cuando se trata de algo esencial; cuando alguien tiene que decir que está enamorado o cuando quiere declarar su gratitud y su maravilla por la milagrosa circunstancia de que Dios haya resuelto alguna vez nacer como un hombre y morir en la cruz como un culpable, entonces debe recurrir a la música o a esa otra música menor, que es el verso.

[*] En *Notas*, Revista Bimestral, Música y Comentarios de Arte, Buenos Aires, Año II, Nº 13, noviembre-diciembre de 1959.[8]

SAGRADA INOCENCIA DE UN SUEÑO

Es inevitable que un hombre confunda su declinación con la declinación de la historia, su crepúsculo humano con el vasto Crepúsculo de los Dioses, y así no es maravilla que para mí, que he cumplido los sesenta años, el punto meridiano del cinematógrafo no esté en el porvenir, sino en el pasado. Ese apogeo, ese paraíso perdido, correspondería a la etapa inmediatamente anterior a la edad sonora, y su nombre más alto sería el de Josef von Sternberg. (Anotaré, de paso, que las obras que éste ejecutó en Alemania me parecen harto inferiores a las que le inspiraría después el tema del malevaje americano.) Recuerdo que al principio el cine sonoro nos pareció una regresión al teatro o a la ópera, una impura extensión que contaminaba la esencia del nuevo arte. Hoy, apenas me atrevo a rememorar esas objeciones pretéritas; en rigor, me bastaría para refutarlas un solo film sonoro que pudiera equipararse a los mejores de la época silenciosa. La lealtad al pasado no me impide reconocer que ese film existe, en número plural y aun abrumador. Básteme recordar las últimas que vi, antes de que se nublaran mis ojos: "Al caer la noche" y "Alejandro Nevski", y "Ser o no ser" y "El espectro de la rosa", y "El gran juego" y "A la hora señalada" y "Rashomon" (que repite o renueva tan felizmente el procedimiento ideado por Browning de narrar una misma fábula a través de los diversos protagonistas) y los que mis lectores quieran sustituir o agregar.

Más importante que un catálogo de preferencias personales, compilado al azar de la memoria, es decir del olvido, me parecen dos circunstancias que paso a enumerar. La primera es el hecho de que el cinematógrafo ha sorteado, y sigue sorteando, dos enemigos mortales: el comercialismo, que lo rebaja a lo sentimental, a lo obsceno y a los otros modos de lo trivial, y la pedantería de lo "moderno", cuyos riesgos son la incoherencia y la vanidad fotográfica. Quiero asimismo recordar que el cinematógrafo ha saciado, probablemente sin proponérselo, dos necesidades eternas del alma humana: el melodrama y la épica. Ninguna especie de poesía fue más venerada que la epopeya por los hombres del Renacimiento y por los antiguos; los literatos de nuestro tiempo la habían traicionado o menospreciado y su popular y anónima salvación, en el mundo entero, es obra del *western*.

Sería una desventura que el arte cinematográfico pereciera bajo un exceso de interpretaciones y de análisis. Goethe o su Mefistófeles opinaron que es gris toda teoría y que es verde el árbol de oro de la vida; yo diría que las teorías son peligrosas, no por grises, sino por tornasoladas y encantadoras, y que las épocas de fuerte creación —recordemos el teatro isabelino— han prescindido de ellas o no les han concedido otro valor que el de un pasatiempo. Ninguna teoría, por lo demás, puede ser otra cosa que un juego de la inteligencia o que un estímulo circunstancial del artista. Olvidemos las rivalidades de escuela, gocemos el puro espectáculo cinematográfico y dejemos que éste se desenvuelva, en lo posible, con la frescura y con la orgánica y sagrada inocencia de un sueño.

[*] En revista *Marcha*, Montevideo, Año XXI, Nº 1002, 25 de marzo de 1960. "Página especialmente escrita para el Boletín del II Festival Marplatense."

CANSINOS Y *LAS MIL Y UNA NOCHES*[9]

Dos tareas encomendó la suerte a los árabes. Una fue predicar a un orbe de idólatras que no hay otros dioses que Dios o (como quiere Burton) que no hay más dios que el Dios; otra fue salvar para el Occidente el pensamiento de Aristóteles, varón profetizado, en opinión de algunos comentadores, por un versículo del eterno Corán, libro que consideran un atributo de la mente divina, anterior al idioma en que se escribió y aun al primer instante del tiempo. Una tercera misión, acaso no menos fatal y sin duda más deleitable, fue soñar y guardar para nuestros sueños el *Libro de las mil y una noches*, cuyo título parece contraponer a la unidad de Dios la vasta y numerosa variedad de sus criaturas. Los orientalistas opinan que esta compilación casi accidental fue redactada en Egipto durante el siglo XIII; Antoine Galland, hacia 1704, la reveló a los pueblos de Europa y hoy forma parte de la memoria general de los hombres. España, que fue alguna vez un centro famoso de la cultura arábiga, no poseía hasta el día de hoy una versión directa y literal de ese libro esencial de la gente islámica y se había resignado a traducir las incompletas traducciones de Galland o de Weil o la decorativa y licenciosa (en ambos sentidos de la palabra) paráfrasis del doctor Mardrus. Rafael Cansinos Assens nos da, por fin, el libro esperado.

El azar puede ser, entre tantas cosas, profético; en 1934 me fue dado vincular al nombre de Burton, el más ilustre de los traductores ingleses de *Las mil y una noches*, el de Rafael Cansinos Assens. El nexo, en aquel caso, era el don de lenguas con que los agració el Espíritu; Burton soñaba en diecisiete; Cansinos, en una curiosa figura cuyo poder está en la sugestión del espacio estelar, ha declarado que puede saludar las estrellas en diecinueve idiomas clásicos y modernos. Cansinos, ahora, ha dado a los lectores hispánicos lo que Burton dio a los ingleses. Un examen de las "simpatías y diferencias" de ambas versiones requeriría tiempo y espacio: básteme señalar que Burton, que era un hombre de acción, cedió a la tentación literaria de un estilo barroco y de un vocabulario excesivo, en tanto que Cansinos, hombre de letras, maneja sabiamente un estilo llano. Ambos, por lo demás, reproducen los ocasionales pasajes de prosa rimada que marcan en el original cierto énfasis.

Hay libros —recordemos el *Orlando furioso* o la *Anatomía de la melancolía* del otro Burton— de cuya esencia misma es inseparable la idea de extensión; quien los recorre o los hojea debe sentir que puede perderse en su ámbito, como en un sueño o una música. Tal vez no los leeremos íntegramente, desde la primera página hasta la última, pero conviene a su peculiar sabor que sintamos, a izquierda y a derecha, la gravitación de lo desconocido y lo indefinido, como se siente, allende el horizonte visible, la presencia de la llanura. Cada página exige la continuidad de las otras y es necesario que sean muchas las maravillas y que las galerías de los sueños no tengan fin. No en vano son mil y una las noches.

Tres volúmenes de mil cuatrocientas páginas cada uno integran esta obra que acaba de publicar Aguilar. Burton y Payne dieron a sus versiones el nombre de *Libro de las mil noches y una noche*; Cansinos prescinde de ese ligero asombro sintáctico y su obra se titula *Libro de las mil y una noches*. Incluye todas las historias referidas por Shahrazad y otras de incierto origen que Antoine Galland intercaló y que hoy forman parte del canon. Algunas de estas últimas son merecidamente famosas; no sin sorpresa oímos que las historias de Aladino y de Alí Babá faltan en los manuscritos arábigos y que los textos orientales que las registran son traducciones del francés. Cansinos ha prefijado a su libro un estudio literario-crítico de las Noches, que abarca problemas tan diversos como el origen persa o indostánico de los cuentos, su parte de realidad y de irrealidad, los géneros representados y la posible interpretación esotérica del conjunto. Este prólogo, que bien podría ser otro libro, consta de más de cuatrocientas páginas. Merece atención la dedicatoria que, más allá de las conjeturales y probables fuentes foráneas, atribuye el principal honor a los árabes. Reza de esta manera:

"Al noble pueblo árabe, que dio a *Las mil y una noches* lo que un padre da a sus hijos: sangre, nombre y lengua. Selám!".

El arte del traductor es tenido en poco por los años que corren. No lo entendió así la Edad Media y en el siglo XIV un poeta francés pudo llamar a Chaucer gran traductor —*grand translateur*— sin que nadie sintiera un desnivel entre el adjetivo y el nombre o sospechara un propósito malicioso. Cansinos Assens, irónico padre del ultraísmo, poeta de secretas y profundas raíces bíblicas y maestro de una prosa feliz que siempre logra la belleza y nunca parece buscarla y cuya evolución no es menos ligera que amplia, consagra ahora sus vigilias y su fervor a esa abnegada tarea de traducir, que el desdén juzga subalterna. De este gran escritor judeo-andaluz podemos decir que una sola cosa le falta: la plena gloria literaria que tan abundantemente merece y que hasta ahora le escatima un azar hostil, pese a la resonancia que su palabra alcanza en tantos corazones y a la piedad filial que le profesamos sus antiguos discípulos.

Quienes usamos, de este o del otro lado del mar, el dilatado idioma español, debemos alegrarnos de poseer definitivamente esta delicada y rigurosa versión del libro famoso.

* En diario *La Nación*, Buenos Aires, 10 de julio de 1960.

[PORTUGAL][10]

El siglo XX

Durante las décadas finales del siglo XIX, se dio en Europa un movimiento que tendía a identificar la literatura con las artes plásticas y la música y oponerse al realismo. Ese movimiento asumió diversos nombres —simbolismo en Francia y en Bélgica, prerrafaelismo en Inglaterra, etc.— y llegó con algún retraso a las literaturas cuyo instrumento es el idioma español y a Portugal. Entre nosotros se llamó *modernismo*; en Portugal tomó los nombres de *soismo* (solismo) y, años después, de *saudosismo*, derivado de la palabra *saudade*. Según se ve, la tradicional nostalgia portuguesa tuvo parte esencial en esta escuela. La polémica entre realistas y saudosistas no fue violenta: FIDELINO DE FIGUEIREDO habla de "un encuentro sonriente". Entre los poetas cabe mencionar a ANTONIO NOBRE (1867-1900), autor de *Só* (Solo), del cual él mismo ha escrito que es "el libro más triste de Portugal"; se trata de una obra modesta y reiteradamente quejosa, y en sus sencillos versos están las tardes, los ayeres, y las tristezas de su país. Citemos, casi al azar, estas líneas:

Nasci num reino de oiro e amores,
A beira-mar.
Sou neto de Navegadores,
Heróis, Lobos díágua, Senhores
De India, de Aquem e de Além-Mar!

Mencionaremos también a EUGENIO DE CASTRO (1869-1944), cuya *Belkiss*, al decir de Paul Groussac, es una de esas obras que se asemejan a *Salambô* como la luna se asemeja al sol, y cuyas *Cançoens desta negra vida* vuelven de algún modo a la tradición nacional; a ANTONIO CORREA DE OLIVEIRA, que logró acaso su obra máxima en *A minha terra* (1916); a JOSÉ DE SOUSA MONTEIRO y a ANTONIO FEIJÓ, que se destacaron por la belleza formal; a ALFONSO LOPES VIEIRA, que en sus *Ilhas de bruma* (1918) expresó en ritmos nuevos esa nostalgia del mar tan característica de su pueblo, y al más famoso y admirado de todos, TEIXEIRA DE PASCOAES, amigo de Miguel de Unamuno y padre del saudosismo, cuyo fervor panteísta perdura en versos musicales y plañideros. Las quejumbres sociales de *Para a luz* (1904) son menos convincentes.

Hacia 1912, ANTONIO SÉRGIO acusa a Pascoaes de anhelar un pasado inaccesible y acaso utópico y de rehusar lo contemporáneo. Algo después, empieza a destacarse FERNANDO PESSOA, cuyo *Mensagem* aparecerá en 1933 y que fue equiparado a Walt Whitman, mereció el epíteto de genial e hizo sentir su influencia en ambas costas del Atlántico. Tenía el hábito de abundar en seudónimos; bajo el de Alberto Caerio firmó poemas que se niegan a las especulaciones del intelecto y exaltan la pura visión de las cosas. Citemos este fragmento:

Metafísica? Que metafísica tem aquelas árvores
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nos, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem
Nem saber que o não sabem?

MARIO DE SÁ-CARNEIRO, su amigo, se suicida en un hotel de París; esa muerte es la coronación de un proceso gradualmente visible a través de su obra, que se inicia con la novela *A confissão de Lucio* (1914), libro de un carácter fantástico que parece del todo ajeno a los hábitos literarios de Portugal e incluye los volúmenes de poemas *Ceu em fogo* e *Indicios de Oiro*.

A partir de 1927, en Coimbra, la revista *Presenza* —entre cuyos colaboradores figuran ANTONIO DE NAVARRO, VITORINO NEMESIO, BRANQUINHO DA FONSECA y CASAIS MONTEIRO— renueva las letras lusitanas, oponiendo lo psicológico a lo social, los rasgos individuales a lo que impone la comunidad. En 1941, la colección *Novo Cancioneiro* reúne a diversos poetas menores, cuya obra no desdeña el tema político. La revista *Cadernos de Poesia*, que comienza a aparecer en 1940, congrega, con generoso eclecticismo, a católicos y a marxistas; el más prolífico de sus colaboradores, JORGE DE SENA, ensaya con diversa fortuna la poesía, el arte narrativo, la crítica y el drama.

Previsiblemente, no faltan superrealistas (MARIO CESARINY DE VASCONCELLOS, JOSÉ AUGUSTO FRANCA) y poetas comprometidos (ANTONIO RAMOS ROSA, RAUL DE CARVALHO). JOSÉ RÉGIO —*As encrusilladas de Deus* (1936)— es menos significativo como poeta que como prosista.

Quizá el más memorable de los escritores portugueses de nuestro siglo fue el narrador y dramaturgo Raul Brandão, cuya novela *Os pobres* data de 1906 y en cuya atormentada labor percibimos el influjo de Dostoievski.

Antonio Sérgio, que perteneció al grupo saudosista y acabó por abandonarlo, ha renovado la interpretación de la historia patria y de los problemas filosóficos; pese a la complejidad de los temas, su prosa es clara y persuasiva.

La visión de los campesinos portugueses que nos propone Aquilino Ribeiro, poco tiene en común con la *saudade* tradicional; sus personajes son enérgicos, instintivos y astutos y su estilo se inclina peligrosamente a lo dialectal y a lo arcaico. Citemos las novelas *Terras de Demo* y *Malhadinhas*; el humorismo y la violencia son características de esta última.

El culteranismo del siglo xvii resurge, inesperado y renovado, en las páginas de Sá Carneiro. Al grupo de *Presenza* pertenecen Miguel Torga, cuyos *Novos contos da montanha* (1944) incluyen breves obras maestras como *O caçador*, *Fronteira* y *Mariana*, y José Rodrigues Miguéis, que une a su cultura versátil un estudio profundo de su país: entre sus novelas mencionaremos *Léah* (1958) y *A escola do Paraíso* (1960).

En una generación ulterior cuyo precursor ha sido, tal vez, Ferreira de Castro (que en 1928 publicó *Emigrantes* y en 1930 *A selva* y denunció las asperezas de la emigración al Brasil), el marxismo ejerce su influencia.

Actualmente, la actividad literaria es múltiple; destacar un nombre es correr el peligro de omitir otros, quizá no menos meritorios. Citemos, sin embargo, a Fernando Namora (n. 1919) que cultivó el género realista; las dos series de *Retalhos da vida de um médico* refieren episodios de su experiencia juvenil en una aldea, donde tuvo que luchar con la ignorancia, la superstición y la primitivez de los campesinos.

Lo indiscutible, lo que nadie podrá negar, es que Portugal ha dado a la gloria dos grandes nombres: el de Camões y el del sonriente y múltiple Eça de Queiroz.

[*] Texto mecanografiado, proporcionado por la señora Alicia Jurado, que lleva la siguiente leyenda: “Trabajo hecho con Borges para el artículo sobre Literatura Portuguesa en la *Enciclopedia Práctica Jackson*” [c. 1960].

LOS LIBROS Y LA CULTURA EN EL 150º ANIVERSARIO[11]

Fuera de lo sobrenatural, nada elude la vertiginosa red de causas y efectos que constituye el proceso cósmico, pero en la literatura argentina cabe señalar tres acontecimientos excepcionales. El primero es la poesía gauchesca, que nace con la Patria y que ha producido una indudable y evidente obra maestra, el *Martín Fierro*, y otras injustamente olvidadas. El segundo es el extraordinario relato *El matadero*, de Esteban Echeverría, que la crítica suele derivar de la tradición española, pero que está más cerca del realismo alucinatorio de Faulkner o de Zola que de las triviales picardías y pesadas moralidades del género picaresco. El tercer acontecimiento es la heterogénea y vasta obra de Leopoldo Lugones, que parece menos la labor de un solo hombre que una literatura entera. Del presente nada quiero decir, ya que la inclusión de un nombre corre el albur de acentuar la omisión de otros.

Lo ejecutado durante los ciento cincuenta años que llevamos de historia justifica y alienta nuestra esperanza de un porvenir no menos espléndido.

[*] En *Revista de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares*, Buenos Aires, Segunda Época, Volumen I, Nº 4, 1960.

LA POESÍA GAUCHESCA[12]

En las literaturas de América, el género gauchesco constituye un fenómeno singular. Quienes han intentado una explicación se han limitado a señalar al protagonista de esta poesía; han estudiado al gaucho; han indagado su vida y sus costumbres. Todo ello, útil y necesario sin duda, no agota el problema; la vida pastoril ha sido típica de muchas regiones de América, desde Montana y Oregón hasta Chile; esas regiones, sin embargo, no han producido un género análogo al género gauchesco. ¿Qué circunstancias determinaron, en las repúblicas del Plata, el origen de esta poesía?

Es notorio que los "gauchescos" —así los denomina Ricardo Rojas— no fueron gauchos; fueron hombres de ciudad, compenetrados, por los trabajos rurales o por el azar de las guerras, con la vida del gaucho. Fue necesaria, pues, para el génesis de la literatura gauchesca, la conjunción de dos estilos vitales: el urbano y el pastoril; no menos necesaria fue la homogeneidad de la población criolla de estas provincias; los jornaleros de las ciudades —el aguatero, el carrero, el cuarteador, el matarife— no diferían esencialmente del gaucho. Tampoco había notables diferencias lingüísticas; la entonación y el vocabulario del gaucho eran fácilmente accesibles al hombre urbano. Éste hallaba en el campo un espectáculo que era lo bastante curioso para ser memorable y lo bastante afín para ser íntimo. El campo, con sus grandes distancias, con su bárbara ganadería, con sus elementales peligros, con su sabor homérico, sería en la memoria una experiencia de libertad y de plenitud.

Movido por el propósito de exaltar la obra de José Hernández, Lugones ha negado a los otros escritores gauchescos el conocimiento del gaucho. Este juicio importa un anacronismo; a mediados del siglo XIX el gaucho no era en estas repúblicas un personaje exótico; lo difícil, acaso lo imposible, era no conocerlo. Hernández parece más versado que sus predecesores en las tareas de la estancia; no en la intuición del gaucho, común a todos ellos.

Dos personajes esenciales hay en la literatura que nos ocupa: el gaucho y el indio. El primero, según el diccionario de la Academia, es "el hombre natural de las pampas del Río de la Plata en la Argentina, Uruguay y Río Grande do Sul". La nota agrega que los gauchos "son por lo común mestizos de español e indio, grandes jinetes dedicados a la ganadería o a la vida errante". La ganadería, en efecto, es fundamental para la determinación del tipo gaucho; éste propende a desaparecer de aquellas regiones en que predomina la agricultura. Cabría simplemente añadir, citando a Martínez Estrada, que el gaucho no es un tipo étnico sino social.

Vemos al indio en la literatura gauchesca a través de los ojos del que era su natural enemigo. La imagen es hostil, y en el *Martín Fierro*, atroz. El mundo de los gauchos, según lo describe el poema, es áspero y elemental; el de los indios es diabólico. Los escritores que han estudiado al indio de la pampa corroboran esa visión.

En su *Historia de la literatura argentina*, Ricardo Rojas quiere derivar el género gauchesco de la poesía popular de los payadores; entiendo que esa genealogía es errónea: el rústico, en trance de versificar, procura no emplear voces rústicas. Tampoco busca temas cotidianos ni cultiva el color local. Ensaya temas nobles y abstractos; un certero ejemplo de esta poesía nos ofrece Hernández en la payada de Martín Fierro con el Moreno, que trata del cielo, de la tierra, del mar, de la noche, del amor, de la ley, del tiempo, de la medida, del peso y de la cantidad. De esos abstractos y ambiciosos ejercicios no hubiera procedido jamás el género gauchesco, tan rico en realidades.

Salvo excepciones, limitadas, por lo común a la obra de Ascasubi, la poesía gauchesca se ha expresado en versos octosílabos, metro tan popular que he conocido algún payador que tomaba los endecasílabos de Carriego por octosílabos mal medidos y comentaba con resignación y piedad: "No se ha esmerado el mozo". En el suburbio de Buenos Aires, en el siglo XX, ese payador era idealmente contemporáneo de aquellos literatos españoles que, al decir de Lugones, "No aceptaron el verso endecasílabo cuando fue introducido de Italia, declarando no percibir su armonía".

Ya que, por una convención del género, la poesía gauchesca se presenta como pensada y dicha por gauchos, omítese en ella determinadas explicaciones y descripciones, que serían inverosímiles, por demasiado artificiosas y literarias, o superfluas, porque se dan por sabidas. Cabe afirmar que, en general, la poesía gauchesca no describe la vida de la llanura, sino que la presupone. Habla de pampa, de baguales, de estancias, para personas que tienen imágenes claras de esas palabras. Ni *Facundo* de Sarmiento ni *Don Segundo Sombra* de Güiraldes postulan tal conocimiento de parte del lector; por eso, y no sólo por razones de vocabulario, son acaso, más accesibles a un extranjero.

Los cielitos de Bartolomé Hidalgo inauguran hacia 1811 la poesía gauchesca. Roxlo, declara que Hidalgo no ha sido superado aún "por ninguno de los que han descollado imitándolo". Es lícito disentir; Hidalgo ha sido superado y en ello estriba su paradójica fortuna. En él se cumple el doble destino de los precursores; prefigura a quienes lo siguen y es creado por los hombres ulteriores a quienes prefigura. Ascasubi, Del Campo, Lussich y Hernández son inconcebibles sin él, pero, también, lo definen y lo mejoran. Sin esa ilustre descendencia, la obra de Hidalgo sería una mera curiosidad y acaso no podríamos percibir sus rasgos diferenciales.

La entonación de la poesía gauchesca se da, íntegramente, en Hidalgo. Tiene este poeta una voz mesurada y viril, una voz honesta y antigua, que no volveremos a oír hasta el *Martín Fierro*. Asimismo, le corresponde a Hidalgo el hallazgo de algunos motivos esenciales: el diálogo entre paisanos, el ambiente sugerido por alusiones, las perplejidades del gaucho en la ciudad.

El segundo poeta gauchesco, Hilario Ascasubi, fácil y a veces afortunado improvisador, está como perdido en la magnitud de su obra populosa y ocasional. Los *Trovos* de Paulino Lucero, que luego subtituló hermosamente *O los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay*, fueron escritos a lo largo de las vicisitudes de la historia, entre el grito de los capitanes y la algazara; las muchas referencias contemporáneas, en su hora comprensibles e inevitables, hoy los oscurecen y abruman. Determinados pasajes, sin embargo, nos revelan a un poeta no inferior a ninguno de los "gauchescos" y, por cierto, singularísimo. Lo épico y un vívido sentido de lo visual distinguen a Ascasubi.

Estanislao del Campo, el tercer poeta gauchesco, se considera continuador de Ascasubi (*Aniceto el Gallo*) y firma, filialmente, *Anastasio el Pollo*. Hereda, de Ascasubi, la tradición que éste heredó de Bartolomé Hidalgo: el diálogo gauchesco en que uno de los interlocutores refiere a otro sus andanzas por la ciudad. Posee, como Ascasubi, notable sensibilidad visual y una frecuente propensión al humorismo. Nunca este humorismo es agresivo o amargo; su manantial es la felicidad.

En 1872, José Hernández publica la obra maestra del género: *El Gaucho Martín Fierro*. Más que otros textos de la literatura gauchesca, el *Martín Fierro* ha sido imaginado, por así decirlo, de adentro para afuera. Basta, para evidenciar este aserto, comparar la primera estrofa del poema de Hernández con la primera estrofa del *Fausto*. En ésta, el gaucho es un espectáculo que el autor nos presenta; el lenguaje, deliberadamente recargado de voces y de giros vernáculos, tiene un cariz casi paródico. En aquélla, el hombre está dado, inmediatamente, en la voz. Martín Fierro nos relata su vida, y aún más importante que los hechos es la manera de relatarlos. Así, en el canto VII de la primera parte, cuenta que en un baile campestre ha provocado y matado a un negro y después nos dice:

> *Limpié el facón en los pastos,*
> *desaté mi redomón,*
> *monté despacio y salí*
> *al tranco pa el cañadón.*

La indiferencia, la amargura, la resignación del matador, y hasta una suerte de insolencia tranquila, están en esas pocas palabras.

Martín Fierro fue quizá concebido por Hernández como personaje genérico, pero afortunadamente, priman en él los rasgos individuales. Su historia no es acaso la historia de todos los gauchos; sin embargo, cuando la leemos, nos parece verosímil, necesaria y, aun, inevitable. Aceptamos los hechos que la integran como aceptamos los hechos que integran la realidad y, como ante éstos, no nos preguntamos si son ingeniosos o extraños; nos persuaden con su mero ocurrir. Somos, al leerlo, Martín Fierro; en esta identificación hay como una secreta maestría, ya que el autor la logra sin recurrir a lentos análisis de estados de conciencia.

Pese a la estructura métrica y a algunos toques épicos o elegíacos —la valerosa muerte de Cruz, el combate de Fierro con el indio, la nostálgica descripción de los tiempos que fueron—, la obra de Hernández deja un sabor final de novela.

* En *Ars*, Revista de Arte, Buenos Aires, Año XX, Nº 89, 1960. Número de Adhesión al Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, dedicado a la cultura en la Argentina, en el vigésimo aniversario de la revista.

SARMIENTO

Antes de la historia está el mito y por ese crepúsculo andan formas que, incomprensiblemente, son otras: el hombre que también es un pez, el águila que también es león, el hombre con cabeza de toro, como Dante lo soñó, a través de unas ambiguas palabras de las *Metamorfosis*, el toro con cabeza de hombre. Tales monstruos pueden ser fruto de un arte combinatorio de la imaginación, ciertamente más prodigiosa que la de Lulio, pero también pueden figurar la sospecha de que cada cosa es las otras y de que no hay un ser que no encierre una íntima y secreta pluralidad. Sarmiento, creo, fue un hombre deslumbrado y casi cegado por la simultánea y doble visión de una miseria actual de la patria y de una futura grandeza. En los muchos volúmenes de su obra son muchos los lugares que atestiguan esta contradictoria visión; acaso ninguno es más claro que este fragmento de una carta que escribió desde Chile a Juan Carlos Gómez y que Luis Melián Lafinur ha dado a la imprenta: "Montevideo es una miseria, Buenos Aires una aldea, la república Argentina una estancia. Los estados del Plata, reunidos, son un casco de potencia de primer orden, un pedazo del mundo, frente de la raza humana, enfrentada en América, la tela para grandes cosas". Wilde pensaba que en cualquier momento de nuestra vida somos todo lo que hemos sido y todo lo que seremos; Sarmiento parece haber sentido en cada faceta del tiempo la esencia múltiple de la patria. Su despiadada percepción de la pobre realidad del país fue, sin duda, un escándalo para quienes lo veían magnificado por el sentimiento romántico o por el sentimiento neoclásico; su percepción fastuosa de una grandeza venidera o latente fue, sin duda, un escándalo para quienes no percibían sino la realidad mediocre o atroz. Él veía el anverso y el reverso, y los dos a un tiempo y los dos con una claridad de relámpago.

En la niñez el *Facundo* nos ofrecía el mismo deleitable sabor de fábula que las invenciones de Verne o que las piraterías de Stevenson; la segunda dictadura nos ha enseñado que la violencia y la barbarie no son un paraíso perdido, sino un riesgo inmediato. Desde mil novecientos cuarenta y tantos somos contemporáneos de Sarmiento y del proceso histórico analizado y anatematizado por él; antes lo éramos también, pero no lo sabíamos. El color temporal y el color local son otros ahora, pero las páginas de Sarmiento nos muestran de un modo irrefutable y terrible su actualidad o eternidad.

Buenos Aires, febrero de 1961

* En diario *La Nación*, Buenos Aires, 12 de febrero de 1961.
Y en:
La Gaceta, publicación del Fondo de Cultura Económica, México, Año VI [7], Nº 80, abril de 1961.
Y en:
Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Celtia, 1982.

SARMIENTO

Es innegable que el más alto de los nombres de la historia argentina, y acaso de la historia de nuestra América, es el de Sarmiento, pero no menos innegable es el hecho de que la posteridad le escatima, y sigue escatimándole, esa suerte de canonización que ha logrado José de San Martín. La razón es harto sencilla. San Martín obró fuera del país y no fue un gobernante y su memoria no se vincula a doctrina alguna política; cualquier gobierno y cualquier partido pueden glorificarlo. (Luis Melián Lafinur ha señalado en el Uruguay el caso análogo de Artigas, cuya acción militar es anterior a la división de los orientales en colorados y blancos.) Sarmiento, en cambio, está implicado en la trama de nuestra historia y nadie ignora de qué modo encaró sus diversos problemas. La reciente dictadura nos ha mostrado que la barbarie denunciada por él no es, como ingenuamente creíamos, un rasgo pintoresco y pretérito sino un peligro actual. Honrar en 1961 a Sarmiento no es repetir un rito piadoso; es reconocer que estamos empeñados en una misma guerra y que en el vaivén y tumulto de las batallas anda Sarmiento. Que Sarmiento cuente aún con opositores, que no le falten enemigos que insulten sus estatuas, que su dilatada gloria póstuma sea polémica, es una prueba más de su vitalidad o inmortalidad.

Unas observaciones quiero apuntar acerca de Sarmiento, escritor. En un siglo en que la grandeza parecía vedada al ejercicio de la lengua española, en aquel siglo en que Montalvo no descubría otro camino de perfección que el remedo mecánico de los hábitos verbales del *Quijote*, Sarmiento pudo producir, casi con inocencia, una labor orgánica, hecha de tradición oral castellana y de aprendizaje francés. Domina esa obra la sombría figura de Quiroga, que debe su casual y paradójica inmortalidad a su muerte dramática y al hecho de que un gran escritor refiriera esa muerte. Se ha dicho que el *Facundo* corresponde al estilo romántico; esto no lo invalida ya que la tempestuosa realidad que evocan sus páginas era también romántica. Además de un estilo literario, el romanticismo fue un estilo vital.

A diferencia de Lugones y de otros escritores ilustres, Sarmiento no veía en cada página un problema que había que resolver, a fuerza de una exhibición vanidosa de sinónimos, epítetos y metáforas. Al escribir lo animaba la convicción; le importaba lo que quería decir y no la manera de decirlo. No la curiosa *felicitas* que alabó Petronio sino un acierto descuidado y enérgico define sus escritos; salvo Almafuerte, no hay otro escritor argentino de quien podamos decir lo mismo.

"Mis carillas corregibles *ad libitum"* escribía Sarmiento a Paul Groussac; en efecto, cualquier maestro de escuela o cualquier académico puede corregir, y acaso mejorar, una página de Sarmiento, pero sólo él pudo escribirla.

[*] En revista *Comentario*, Buenos Aires, Año VIII, Nº 27, primera entrega de 1961. Número dedicado a Sarmiento.

MI PRIMER ENCUENTRO CON DANTE

(Resumen de una conferencia)

Cuando me propusieron que inaugurara esta serie de conferencias, el primer título en que pensé fue *Encuentro con Dante* o, más autobiográficamente, *Mi primer encuentro con Dante.* Reflexioné después que un episodio autobiográfico no podía justificar, o poblar, una conferencia y me acogí a este otro título más vago: *Introducción a la Divina Comedia*. Al fin juzgué que la historia de un encuentro increíblemente tardío con el poema sacro puede arrojar alguna luz sobre el tema que abordaremos hoy.

Empezaré por una confesión que ciertamente no me honra. He nacido en 1899 y mi primera y verdadera lectura de la *Comedia* data de mil novecientos treinta y tantos. Llegué de un modo laberíntico a la obra maestra, desde la literatura de una isla septentrional que se llama Inglaterra. Llegué a través de Chaucer, del siglo XIV, y de una versión que no he mirado hace muchos años, la de Longfellow. Quienes me acusan de pedantería comprenderán que no se equivocan si les confieso que antes de entrar en el poema leí con deleite las notas, que configuran una suerte de enciclopedia medieval. Del texto de la traducción recuerdo muy poco. Sé que en su tiempo fue debidamente alabada y luego indebidamente injuriada por sucesivos traductores. Tal es el destino común de las traducciones. Cada una tiene el sabor de su época y este sabor resulta intolerable a la época siguiente, sobre todo a la inmediatamente siguiente. Por eso, todo traductor de ayer es un chapucero, salvo cuando los siglos lo han dotado de un buen sabor arcaico.

Me pregunto por qué tardé tanto tiempo en llegar al poema. Una frase corriente habla de releer a los clásicos. Esto, que suele ser una hipocresía, puede asimismo significar que todos los hemos leído, sin el ocioso trámite preliminar de abrir el volumen y de pasar de una página a otra. Significa que hay obras que ya han entrado en la memoria general de los hombres y cuya lectura es siempre una relectura. En el caso de la *Divina Comedia* ocurre también que todos han leído, o escuchado, los primeros tercetos del Infierno o el fin del canto quinto, que algo se les alcanza de Ugolino y que es difícil, o imposible, no haber visto las ilustraciones románticas de Doré. Existe el peligro de suponer que estas posesiones casuales equivalen al estudio de la *Comedia*. También pueden apartarnos de su lectura la astronomía y la geografía del poema: las esferas cristalinas y concéntricas de los planetas, el hemisferio austral hecho de agua con la parda montaña del Purgatorio en el polo sur, los decrecientes círculos del Infierno con el triforme Satanás en el fondo. Sabemos que, desde un punto de vista científico, tal esquema es erróneo y esto parece contaminar de falsedad a todo el poema. El globo terráqueo de la *Comedia* está limitado al occidente por el Ebro y al oriente por el Ganges, recordando aquel verso de Juvenal que habla de *ultra Gangem et auroram*; de un modo ilógico pero irresistible sentimos que nada verdadero cabe en un libro que adolece de una cosmografía anticuada y de una topografía fantástica. Digo *sentimos*, porque si el argumento se formulara de un modo explícito, lo rechazaríamos inmediatamente. Ello ocurre con todos los sofismas; obran por persuasión indirecta y su eficacia está en nuestra distracción. Las imágenes de un infierno de fuego y de un cielo con ángeles y música bastan acaso para alejarnos de la obra de Dante. Ahora bien, no hay razón alguna para suponer que tales imágenes fueron verdades literales para su autor. Éste no compuso el poema como quien redacta un artículo para una enciclopedia o una novela naturalista; lo hizo con una pluralidad de propósitos, según consta en la famosa epístola latina que dirigió a Can Grande della Scala. Detengámonos en este tema de los propósitos.

Empezaré por un ejemplo famoso. Imaginemos una inteligencia infinita, la que los teólogos cristianos atribuyen a Dios, que condescendiera al ejercicio de la literatura y dictara un libro a sus amanuenses, los profetas y los evangelistas. Nada, en este volumen, estaría librado al azar, ni el número total de versículos, ni el número de palabras de cada versículo, ni el número de letras de cada palabra. Habría una razón suficiente para cada una de estas cosas, que los meros escritores humanos tenemos que desatender. Esto pensaron en la Edad Media los cabalistas que vieron en la Biblia y singularmente en el Pentateuco una suerte de criptografía divina, grávida de misterios y ejecutada con infinitos propósitos. Siglos antes, Juan Escoto Erígena había declarado que cada versículo de la Escritura encierra infinitos sentidos y los había comparado con el tornasolado plumaje de un pavo real. Tales ideas andaban por el mundo de Dante. Éste, en la epístola latina que he mencionado, cita un lugar de la Escritura, enumera y expone los cuatro sentidos que encierra (literal, místico, moral y anagógico) y afirma que también su libro es capaz de esa lectura cuádruple. Dante Alighieri no era pues un iluso que creía suministrar a los florentinos una preciosa descripción topográfica de los tres reinos de la muerte. A este testimonio fehaciente es justo agregar otro. Uno de los hijos de Dante compuso un comentario de la *Comedia*; leemos en él que su padre había querido figurar tres tipos de vida: la de los hombres pecadores bajo la especie del Infierno, la de los penitentes bajo la especie del Purgatorio y la de los virtuosos y justos bajo la especie del Paraíso. Recordemos también que el poeta declaró varias veces que a nadie le está dado adivinar, desde su condición humana, los inescrutables dictámenes de la Justicia Divina; el hecho basta para que en Ugolino o Ulises no veamos otra cosa que imágenes de un pecado y de su castigo.

Vuelvo a mi caso personal. La arquitectura gótica y las novelas de sir Walter Scott me habían enemistado, de un modo que yo juzgaba irreparable, con la Edad Media, pero en mil novecientos treinta y tantos recibí un cargo de auxiliar en una biblioteca de Almagro y compré una edición bilingüe de Dante, en tres minúsculos volúmenes, para alejar o mitigar el tedio de los cotidianos viajes de ida y vuelta. Así, en el tranvía 76, trabé un conocimiento tardío con la obra máxima de la literatura. La traducción que manejé era la de John Aitken Carlyle, hermano del historiador y profeta; al cabo de una primera lectura pude prescindir gradualmente del texto inglés y entré en los tercetos. Las ilustraciones de Doré me habían predispuesto a esperar un indefinido y vasto esplendor, a la manera de Hugo o de Milton; casi inmediatamente descubrí que un rasgo típico de Dante es la imaginación precisa. Que yo sepa, no hay una palabra ociosa en todo el poema, una sola intromisión del hastío o de las necesidades métricas; todo, estética o psicológicamente, se justifica. Más allá del esquema teológico y de los destinos personales de los pecadores, penitentes y bienaventurados, el íntimo argumento de la *Comedia* es la relación de Dante con Beatriz, que evidentemente no lo quiere, y su veneración de Virgilio, acaso ahondada por el hecho de que lo sabe excluido del cielo. Algo habrán dicho de estas cosas Grabher y Momigliano. Es costumbre hablar con desdén de los comentadores dantescos y declarar que se interponen entre los lectores y el libro; yo prefiero decirles mi gratitud, por lo mucho y precioso que me enseñaron.

Hay una primera lectura de la *Comedia*; no hay una última, ya que el poema, una vez descubierto, sigue acompañándonos hasta el fin. Como el lenguaje de Shakespeare, como el álgebra o como nuestro propio pasado, la *Divina Comedia* es una ciudad que nunca habremos explorado del todo; el más gastado y repetido de los tercetos puede, una tarde, revelarme quién soy o qué cosa es el universo.

[*] En *Quaderni Italiani di Buenos Aires*, Rivista dell'Istituto Italiano di Cultura,[13] Buenos Aires, Talleres Gráficos Buschi, A. I-II, Vol. I, 7 de abril de 1961.

ITALIA

Carlyle quería reducir la intrincada historia del mundo a las biografías de los héroes. De hecho, cada nación o cada una de las altas aventuras de nuestra especie acaba por cifrarse en un hombre; en el caso de Italia no cabe duda sobre la figura simbólica. Pensar en Italia es pensar en Dante. En esta equivalencia creo advertir una singular felicidad, que trasciende el hecho de que Dante sea el primer poeta de Italia y tal vez el primer poeta del mundo. ¿Qué elementos integran lo que hemos convenido en llamar la cultura del Occidente? Dos muy diversos: el pensamiento griego y la fe cristiana o, si se prefiere, Israel y Atenas. En cada uno de nosotros confluyen, de un modo indescifrable y fatal, esos antiguos ríos. Nadie ignora que esa confluencia, que es el acontecimiento central de la historia humana, es obra de Roma. En Roma se reconcilian y se conjugan la pasión dialéctica del griego y la pasión moral del hebreo; el monumento estético de esa unión de las dos direcciones del espíritu se llama la *Divina Comedia*. Dios y Virgilio, la triple y una divinidad de los escolásticos y el máximo poeta latino, traspasan de luz el poema. Esta armonía de la antigua hermosura y de la nueva fe es una de las múltiples razones que hacen de Dante el poeta arquetípico de Italia y, por ende, de todo Occidente.

La circunstancia lateral de que las palabras de este homenaje, escritas en un continente lejano, pertenezcan a un tardío dialecto de la lengua de César y de Virgilio es una prueba más de esa omnipresencia de Roma. Se repite que todos los caminos llevan a ella; mejor sería decir que no tiene término y que, bajo cualquier latitud, estamos en Roma.

* En revista *Lyra*, Buenos Aires, Año XIX, Nº 180-182, 1961.[14]

HOMENAJE A DON LUIS DE GÓNGORA

DISCURSO

Dos teorías extremas y antagónicas hay sobre el arte literario; una la de Mallarmé, que declara que la poesía se escribe con palabras, no con ideas o pasiones o sentimientos, y la otra, la opuesta, sería la de Bernard Shaw que dijo que todos los libros, no sólo la Escritura Sagrada y el Corán, los escribe el Espíritu. Esta segunda teoría es, naturalmente, la tesis platónica, aquella del poeta como cosa liviana, alada y sagrada, a quien inspira la Musa. En cada época hay escritores que representan estas dos tendencias extremas; así, en nuestro tiempo, tendríamos a Joyce como el ejemplo más ilustre de la literatura concebida como arte verbal; y en el siglo XVII tendríamos a Marino y a Góngora, que parecen haber profesado o ejecutado lo mismo. Ahora, hay una parte de verdad en esta teoría que reduce la poesía a las palabras, pero aquí podríamos recordar el caso análogo de Raimundo Lulio. Raimundo Lulio pensó que todas las ideas pueden expresarse con palabras y que así una manera de llegar a las ideas sería la de combinar mecánicamente todas las palabras abstractas del lenguaje. Podemos recordar también a Stevenson, que dijo que los personajes de la literatura son simplemente series de palabras. Ahora, en el caso de Góngora, yo creo que nadie ha vivido como él en un mundo verbal, que nadie ha habitado de un modo más pleno en las palabras. Yo casi llegaría a decir que no hay metáforas en Góngora, que no compara una cosa con otra; acerca una palabra a otra, lo cual es distinto. Yo casi llegaría a decir que Góngora no es un poeta visual en el sentido en que Dante Alighieri lo es, o como lo es Wordsworth. No hay imágenes en Góngora; compara cosas que sensiblemente son incomparables, por ejemplo, el cuerpo de una mujer con el cristal, la blancura de una mujer con la nieve, el pelo de una mujer con el oro. Si Góngora hubiera mirado estas cosas hubiera descubierto que no se parecen, pero Góngora vive, como he dicho, en un mundo verbal. La audacia de Góngora ha sido censurada o alabada. Ha sido censurada por los académicos, ha sido alabada por los revolucionarios, pero la audacia en sí no es ni una culpa ni una virtud. Es simplemente uno de los recursos, uno de los medios, del poeta, y puede ser feliz o infeliz. La tesis que yo quería sostener, salvo que el tiempo apremia, es que las audacias de Góngora no constituyen lo más feliz de su obra y son precisamente notables porque reparamos en su carácter audaz. Pongamos un ejemplo: cuando Rodrigo Caro nos dice:

> *Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora*
> *campos de soledad, mustio collado,*
> *fueron un tiempo Itálica famosa.*

Comprobamos después que en el primer verso está el hipérbaton latino. El primer verso vendría a ser, bien examinado, casi incoherente:

> *Estos, Fabio, ¡ay dolor!,*
> *que ves ahora.*

Luego todo esto se organiza en el segundo verso:

> *Campos de soledad…*

Sin embargo, no reparamos en esto, porque todo está como arrebatado por la pasión. En cambio, ante los paralelos versos de Góngora:

> *Estas que me dictó rimas sonoras,*
> *Culta sí, aunque bucólica,Talía*

notamos inmediatamente la audacia, porque no hay una pasión detrás de la audacia. Yo tengo para mí que a Góngora sólo le interesaban las palabras. Por su poesía no sabemos si fue un hombre apasionado, si profesó alguna convicción. Nada de esto existe en el mundo verbal de su obra. Por eso mismo, resaltan más aquellas ocasiones en que lo vemos arrebatado por una pasión, por ejemplo:

> *¡Oh excelso muro, oh torres coronadas*
> *De honor, de majestad, de gallardía,*
> *Oh gran río, oh gran rey de Andalucía*
> *De arenas nobles, ya que no doradas!*

Aunque en el último verso advertimos el hábito mecánico de oponer siquiera verbalmente una cosa a otra.

Hay un soneto de Góngora, que yo quería recordar para deducir después su moralidad o moraleja. Este soneto dice:

Menos solicitó veloz saeta
destinada señal, que mordió aguda;
agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta,

que presurosa corre, que secreta,
a su fin nuestra edad. A quien lo duda,
fiera que sea de razón desnuda,
cada sol repetido es un cometa.

¿Confiésalo Cartago, y tú lo ignoras?
Peligro corres, Licio, si porfías
en seguir sombras y abrazar engaños.

Mal te perdonarán a ti las horas;
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

Veamos el primer verso. Es deliberadamente áspero:

Menos solicitó veloz saeta.

Silban las eses como silba la saeta en el aire y luego:

destinada señal, que mordió aguda.

La flecha se ha clavado en el blanco. El verso está quieto. Luego la otra imagen:

agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta,
que presurosa corre, que secreta,
a su fin nuestra edad.

Y luego aquello de:

cada sol repetido es un cometa.

Los cometas profetizan desdichas. Cada sol que sale profetiza la fugacidad del tiempo, nuestra fugacidad. Y luego, esta imagen espléndida:

¿Confiésalo Cartago, y tú lo ignoras?

Cartago fue borrada por los romanos y nosotros creemos poder sobrevivir. Luego tenemos el nombre *Licio*.

Tal nombre está bien después de la mención de Cartago, y además todos sentimos que somos Licio, que somos la persona a quien se dirige el soneto. Luego, plenamente justificado por la pasión, ocurre el movimiento extraordinario de los últimos versos:

Mal te perdonarán a ti las horas;
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

En estos versos últimos el poeta va edificando el tiempo, hace días con horas, años con días, y finalmente los destruye, y si no supiéramos que este soneto es de Góngora, creeríamos que es de Quevedo. Este soneto sería acaso el mejor soneto de Quevedo. ¿Qué consecuencia sacaremos de todo esto? Creo que podemos sacar la consecuencia de que la singularidad personal, aun la singularidad personal de un hombre de tanto talento como Góngora, es deleznable si la comparamos con lo que da la simple y pura pasión. Pudiera decir que hay un tema en la literatura española, ese tema fue prefigurado por Séneca, ese tema es el de Manrique, de Caro, de la *Epístola Censoria* de Quevedo, y de Góngora. Ese tema, que es un lugar común, que tarde o temprano nos alcanza, es el sentir que corremos como el río de Heráclito, que nuestra sustancia es el tiempo o la fugacidad. Creo que si tuviéramos que salvar una sola página de Góngora, no habría que salvar una de las páginas decorativas, sino este poema, que más allá de Góngora pertenece al eterno sentimiento español.

[*] En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, Tomo XXVI, Nº 101-102, julio-diciembre de 1961. Homenaje a don Luis de Góngora, al cumplirse el cuarto centenario de su nacimiento, sesión especial del 31 de agosto de 1961.

Traducción y notas de Jorge Luis Borges

UN DIÁLOGO ANGLOSAJÓN DEL SIGLO XI

Aquí se cuenta cómo Salomón y Saturno[15] midieron su sabiduría.

Saturno le dijo a Salomón:

—Dime dónde estaba Dios cuando hizo los cielos y la tierra.

—Yo te digo que estaba sobre las plumas (alas) de los vientos.

—Dime qué palabra salió primero de la boca de Dios.

—Yo te digo que fue *Fiat lux et facta lux*.[16]

—Dime por qué el cielo se llama cielo.

—Yo te digo que porque cela todas las cosas que están abajo.

—Dime qué es Dios.

—Yo te digo que es el que tiene todas las cosas en su poder.

—Dime en cuántos días creó Dios todas las criaturas.

—Yo te digo que en seis días creó Dios todas las criaturas. El primer día hizo la luz; el otro, las criaturas que guarda el cielo; el tercero, el mar y la tierra; el cuarto, las estrellas del cielo; y el quinto, los peces y las aves; y el sexto, las bestias y los ganados y Adán, el primer hombre.

—Dime cómo fue hecho el nombre de Adán.

—Yo te digo que con cuatro estrellas.

—Dime cómo se llamaban.

—Yo te digo que Arthox, Dux, Arotholem, Minsymbrie.[17]

—Dime con qué material fue hecho Adán, el primer hombre.

—Yo te digo que con ocho libras.

—Dime de qué.

—Yo te digo que la primera era una libra de polvo y con ella se hizo su carne; la otra era una libra de fuego y por eso la sangre es roja y caliente; la tercera era una libra de viento y así el aliento le fue dado; la cuarta era una libra de nube y con ella se hizo la flaqueza de su ánimo; la quinta era una libra de gracia y así la mente y el pensamiento le fueron dados; la sexta era una libra de flores y por eso hay tantos colores de ojos; la séptima era una libra de rocío y así le fue dado el sudor; la octava era una libra de sal y por eso las lágrimas son saladas.

—Dime los años de Adán cuando fue creado.

—Yo te digo que tenía treinta años.[18]

—Dime qué estatura tenía Adán.

—Yo te digo que ciento dieciséis pulgadas.[19]

—Dime cuántos inviernos (años) habitó Adán en este mundo.

—Yo te digo que vivió novecientos inviernos y treinta inviernos en el trabajo y las aflicciones, y luego fue al infierno, y en ese cruel castigo padeció cinco mil inviernos y doscientos inviernos y veintiocho inviernos.[20]

* En *La Biblioteca*, Revista de la Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Segunda Época, Tomo IX, Nº 5, 1961.
Y en:
Jorge Luis Borges y María Esther Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1978.
Y en:
Jorge Luis Borges y María Kodama, *Breve antología anglosajona*, Santiago de Chile, Ediciones La Ciudad, 1978.

INGLATERRA

Una sola vez, que sepamos, y en un catálogo de tribus menores, escribió la pluma de Tácito, el nombre de los anglos, que resonaría después en el de Inglaterra: Engla-Land. ¿Quién, bajo César, hubiera profetizado que aquellas islas desgarradas y laterales que están como perdidas en los últimos confines de un continente emergerían de su bruma de fábula y dominarían los mares del mundo? El proceso fue secular y no alcanzaron a entreverlo o a descifrarlo (como suele ocurrir con el destino) las generaciones que lo sufrieron. Las noches y los días, las vicisitudes geológicas, los rigores, el negro y el blanco invierno, las breves rosas, los ritos de los celtas, el orden romano, el ruiseñor y el arpa, las lluvias, las guerras del sajón, y del vikingo, la nueva fe, la cruz que se elevó en los santuarios de Woden o de Thor, los normandos, el hábito de la Biblia y, sobre todo, los peligros y la pasión del mar circundante fueron trabajando a Inglaterra para su destino imperial. Ese múltiple origen es reflejo en el idioma inglés, que a un tiempo es latino y germánico y que dispone, para cada concepto, de una breve y común palabra sajona y de una voz romana. Otras naciones hay que se expresan mediante el mármol, el color o la música: la palabra escrita es el instrumento del taciturno inglés, que ha dado a la memoria y a la imaginación de los hombres la más diversa, prodigiosa y sensible de las literaturas. Desde el *Seafarer* hasta la lapidaria y enigmática poesía de Yeats, esta literatura consta de piezas individuales, y no se presta a una clasificación pedagógica por generaciones o escuelas. Wilde es contemporáneo de Kipling y éste de Wells.

Cada inglés es una isla, ha dicho Novalis. En el campo de la filosofía, esta incurable soledad central de las almas inglesas ha dado el nominalismo, el empirismo y el positivismo lógico, como hace del cosmos una serie de verbos impersonales, sin sujeto ni objeto; en el de la política, el individualismo y la democracia, que Inglaterra ha ejercido y ha divulgado sobre la faz del mundo. Ciertas páginas de Spencer, publicadas en 1884, encierran el mejor alegato contra la opresión del individuo por el Estado.

Las dictaduras dogmáticas hallan su enemigo natural en el suelo inglés. Nadie ignora la parte definitiva que tuvieron las armas de Inglaterra en el vencimiento de Hitler, de Napoleón y de Felipe II. Cabe, asimismo, recordar que la Reforma se inició en los claustros de Oxford, por obra de John Wyclif, cuyas cenizas fueron arrojadas a las aguas del Swiftway, y que la primera de las revoluciones de nuestro tiempo fue la del Parlamento inglés contra el Rey.

Quienes queremos a Inglaterra lo hacemos con amor personal, como si se tratara de un ser humano, no de una forma eterna. Algo inexplicable y algo íntimo hay en la idea de Inglaterra, algo que dejan traslucir los austeros versos de Wordsworth, la recta y cuidadosa tipografía de ciertos libros y el espectáculo del mar, en cualquier lugar del planeta.

La Nación, *Buenos Aires, 25 de marzo de 1962*[21]

[*] En *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1982.

UN DESTINO

Los poetas árabes del desierto celebraban la hospitalidad y la valentía; esas claras virtudes, que fueron atributo alguna vez del alma argentina, son las que mejor pueden, si no me engaño, definir a Victoria. De la valentía son testimonio cierta manera independiente de vida, la elección del destino de escritor en un ambiente adverso o incrédulo y, ante todo, la fortaleza y casi la alegría con que sobrellevó el rigor de la cárcel, cuando la suerte, siempre tan generosa con ella, quiso que también conociera la desventura honrosa y el sacrificio personal. De la hospitalidad diré en primer término que es una condición de su espíritu, una incesante y lúcida aceptación de los temas que los días le proponen. Hay quien vive, Reyes ha escrito, atado a las dos o tres calles diarias; Victoria Ocampo sabe que nuestro patrimonio es el mundo y su inagotable pasado. A este conocimiento fue propicio el haber nacido en América; a ningún americano puede bastarle su tradición local o la de una sola provincia de Europa. También es lícito decir que la mejor tradición argentina es la de superar lo argentino. Victoria ha recorrido el planeta, física y moralmente; la versatilidad que en otros (acaso en mí) puede perderse en una estéril pedantería ha sido gobernada por ella con un criterio hedónico. Ha visto en la cultura un placer, un complejo agrado del ocio, nunca una laboriosa obligación. Ha querido que todos compartiéramos el personaje heroico —Lawrence de Arabia, digamos— o la página de Virginia Woolf o de Proust revelada a su curiosidad.

Busco un término de comparación. Banchs es un gran poeta o (lo que sin duda es más) un poeta, pero si un demonio capaz de cambiar el pasado hiciera que sus versos no hubieran sido, el mundo sería menos bello pero la trama de la historia no habría sido alterada. Inversamente, el proceso de nuestra cultura no es concebible sin la gravitación y los estímulos de Victoria Ocampo. No podemos (aunque los comunistas y los nacionalistas lo anhelen) *think her away*. A este influjo o serie de influjos debemos agregar el encanto personal de una obra que juega a no ser más que una confidencia o una suerte de carta, pero que también ejerce el análisis, la ironía y la vívida evocación.

Esta página quiere ser testimonio de una ya larga gratitud y de una admiración duradera.

Buenos Aires, 3 de junio de 1962

* En *Testimonios sobre Victoria Ocampo*, Buenos Aires, La fleur, 1962. Edición al cuidado de Héctor Basaldúa.
Y en:
Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Celtia, 1982.

EL CONCEPTO DE UNA ACADEMIA Y LOS CELTAS

DISCURSO DE JORGE LUIS BORGES
EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA[22]

En la segunda mitad del siglo XIX, dos escritores justicieramente famosos, Renán y Matthew Arnold, dedicaron penetrantes estudios al concepto de una academia y a las literaturas célticas. Ahora bien, ninguno de ellos señaló la curiosa afinidad que presentan estos dos temas y, sin embargo, esa afinidad existe. Algunos amigos míos, cuando leyeron el título de la clase, no conferencia o discurso de hoy, *El concepto de una academia y los celtas*, creyeron en una arbitrariedad mía, pero creo que puede justificarse esta afinidad y que esa afinidad es profunda. Empecemos por la primera parte, el título; empecemos por el concepto de una academia. ¿En qué consiste este concepto? En primer término, pensaríamos en la policía del lenguaje, en las autorizaciones o prohibiciones de palabras, todo esto es bastante baladí, ya lo sabemos todos, pero podemos pensar también en aquellos primeros individuos de la Academia Francesa que celebraban reuniones periódicas. Aquí tenemos también otro tema: el tema de la conversación, del diálogo literario, de la discusión amistosa, de la comprensión de los hechos literarios y la poesía, y el otro aspecto de la academia, que sería, quizá, el esencial: la organización, la legislación y la comprensión de la literatura. Y creo que esto es lo más importante. La tesis que voy a difundir hoy o, mejor dicho, el hecho que quiero recordar hoy es la afinidad de estas dos ideas: idea de academia y el mundo de los celtas. Pensemos en primer término en el país literario por excelencia: ese país es, evidentemente, Francia, y la literatura francesa está no sólo en los libros franceses, sino en su mismo idioma, de suerte que bastaría hojear un diccionario para sentir esa intensa vocación literaria de la lengua francesa. Veamos: en español decimos arco iris, en inglés se dice *rainbow*, en alemán *regenbogen*, arco de la lluvia. ¿Qué son estas palabras junto a la tremenda palabra francesa, vasta como un poema de Hugo y más breve que un poema de Hugo, *arc-en-ciel*, que parece elevar una arquitectura, un arco en el cielo?

En Francia la vida literaria existe, no sé si de un modo más intenso, esto ya sería entrar en el misterio, pero sí de un modo más consciente que en otros países. Uno de sus periódicos, titulado *La Vie Littéraire*, interesa a todos. En cambio, aquí, los escritores somos casi invisibles; escribimos para nuestros amigos, lo cual puede estar bien. Cuando se piensa en la Academia Francesa, esa academia por excelencia, suele olvidarse que la vida literaria de Francia corresponde a un proceso dialéctico, es decir, la literatura se hace en función de la historia de la literatura. Existe la academia que representa la tradición, y además la Academia Goncourt y los cenáculos que son academias a su vez. Resulta curioso que los revolucionarios acaban por ingresar en la academia, es decir, que la tradición va enriqueciéndose en todas las direcciones y en todas las evoluciones de la literatura. En algún momento hubo oposición entre la academia y los románticos, luego entre la academia y los parnasianos y simbolistas, pero todos ellos forman parte de la tradición de Francia, que se enriquece así mediante ese movimiento dialéctico. Además hay como un equilibrio, es decir, los rigores de la tradición están compensados con las audacias de los revolucionarios, cosa que todos ellos saben muy bien; por eso hay en aquella literatura más exageraciones de seguridad, de extravagancia que en ningún otro, y esto ocurre porque cada uno cuenta con su adversario, de igual manera que el ajedrecista cuenta con el competidor que juega con sus piezas de otro color. Ahora bien, yo diría que en ninguna parte del mundo la vida literaria ha sido organizada de una manera más rigurosa que entre las naciones célticas, lo que trataré de probar, o mejor dicho, de recordar.

Hablé de la literatura de los celtas; el término es vago. Éstos habitaban, en la antigüedad, los territorios que un remoto porvenir llamaría Portugal, España, Francia, las Islas Británicas, Holanda, Bélgica, Suiza, Lombardía, Bohemia, Bulgaria y Croacia, además de Galacia, situada en la costa meridional del Mar Negro; los germanos y Roma los desplazaron o sojuzgaron en arduas guerras. Ocurrió entonces un acontecimiento notable. Así como la genuina cultura de los germanos logró su máxima y última floración en Islandia, en la *Última Thule* de la cosmografía latina, donde la nostalgia de un reducido grupo de prófugos rescató la antigua mitología y enriqueció la antigua retórica, la cultura celta se refugió en otra isla perdida, en Irlanda. Poco o nada podemos conjeturar de las artes y letras de los celtas en Iberia o en Galia; las tangibles reliquias de su cultura, sobre todo en lo lingüístico y literario, deben buscarse en los archivos y bibliotecas de Irlanda y del país de Gales. Renán, aplicando una sentencia famosa de Tertuliano, escribe que el alma celta es naturalmente cristiana; lo singular, lo casi increíble, es que el cristianismo, que con tanto fervor han sentido y sienten los irlandeses, no borró en ellos la memoria de los repudiados mitos paganos y de las arcaicas leyendas. Por César, por Plinio, por Diógenes Laercio y por Deodoro Sículo sabemos que los galos estaban regidos por una teocracia, los druidas, que administraban y ejecutaban las leyes, declaraban la guerra o proclamaban la paz, deponían, según su arbitrio, a los soberanos, nombraban anualmente a los magistrados y tenían a su cargo la

educación de los jóvenes y la celebración de los ritos. Practicaban la astrología y enseñaban que el alma es inmortal. César les atribuye en sus *Comentarios* la doctrina pitagórica y platónica de la trasmigración. Se ha dicho que los galos creían, como casi todos los pueblos, que la magia puede transformar a los hombres en animales y que César, traicionado por el recuerdo de sus lecturas griegas, tomó esa creencia supersticiosa por la doctrina de la purificación de las almas a través de agonías y encarnaciones. Más adelante, sin embargo, veremos un pasaje de Taliesin, cuyo indiscutible tema es la trasmigración, no la licantropía.

Lo que nos importa ahora es el hecho de que los druidas estaban divididos en seis clases, la primera de las cuales era la de los bardos, y la tercera, la de los vates. Siglos después, esta jerarquía teocrática sería el remoto pero no olvidado modelo de las academias de Irlanda.

En la Edad Media, la conversión de los celtas al cristianismo redujo a los druidas a la categoría de hechiceros. Uno de sus procedimientos era la sátira, a la cual se atribuía poderes mágicos, verbigracia la aparición de ronchas en la cara de las personas aludidas por el satírico. Así bajo el amparo de la superstición y del temor, se inició en Irlanda el predominio de los hombres de letras. Cada individuo, en las sociedades feudales, tiene un lugar preciso; incomparable ejemplo de esta ley fueron los literatos de Irlanda. Si el concepto de academia reside en la organización y dirección de la literatura, no se descubrirá en la historia país más académico, ni siquiera Francia o la China.

La carrera literaria exigía más de doce años de severos estudios, que abarcaban la mitología, la historia legendaria, la topografía y el derecho. A tales disciplinas debemos agregar, evidentemente, la gramática y las diversas ramas de la retórica. La enseñanza era oral, como corresponde a toda materia esotérica; no había textos escritos y el estudiante debía cargar su memoria con todo el *corpus* de la literatura anterior. El examen anual duraba muchos días; el estudiante, recluido en una celda oscura y provisto de alimentos y de agua, tenía que versificar y memorizar determinados temas genealógicos y mitológicos en determinados metros. El grado más bajo, el de *oblaire*, postulaba el conocimiento de siete historias; el más alto, el de *ollam*, el de trescientas sesenta, correspondientes a los días del año lunar. Las historias se clasificaban por temas: destrucciones de linajes o de castillos, cuatrerías, amores, batallas, navegaciones, muertes violentas, expediciones, raptos e incendios. Otros catálogos incluyen visiones, acometidas, levas y migraciones. A cada uno de los grados correspondían ciertos argumentos, ciertos metros y cierto vocabulario, a que debía limitarse el poeta so pena de castigo; para los más altos, la versificación era muy compleja y comportaba la asonancia, la rima y la aliteración. A la mención directa se prefería un sistema intrincado de metáforas, basadas en el mito o en la leyenda o en la invención personal. Algo parecido ocurrió con los poetas anglosajones y, en mayor grado, con los escandinavos; la singular y casi alucinatoria metáfora *tejido de hombres*, por batalla, es común a la poesía cortesana de Irlanda y de Noruega. A partir del noveno grado los versos resultaban indescifrables, a fuerza de arcaísmos, de perífrasis y de laboriosas imágenes; una tradición ha guardado la cólera de un rey, incapaz de entender los panegíricos de sus doctos poetas. Esta oscuridad inherente a toda poesía culta acarreó la declinación y finalmente la disolución de los colegios literarios. También es lícito recordar que los poetas constituían un pesado gravamen para los pobres y pequeños reinos de Irlanda, que debían mantenerlos en el ocio o en el goce creador.

Diríase que tanta vigilancia y tanto rigor acabarían por ahogar el impulso poético; la increíble verdad es que la poesía irlandesa es pródiga de frescura y de maravilla. Tal, por lo menos, es la convicción que han dejado en mí los fragmentos citados por Arnold y las versiones inglesas del filólogo Kuno Meyer.

Todos ustedes recordarán poemas en que un poeta rememora sus encarnaciones anteriores; tenemos a mano uno espléndido de Rubén Darío:

> *Yo fui un soldado que durmió en el lecho*
> *de Cleopatra, la reina…*

y luego aquello de:

> *¡Oh la rosa marmórea omnipotente!*

Y tenemos ejemplos antiguos, como el de Pitágoras, que declaró haber reconocido en otra vida el escudo con el cual combatió en Troya.

Veamos ahora qué hizo Taliesin, el poeta galés del siglo VI de nuestra era. Taliesin recuerda hermosamente haber sido muchas cosas; nos dice: he sido un jabalí, un jefe en la batalla, una espada en la mano de un jefe, un puente que atraviesa setenta ríos, estuve en Cartago, en la espuma del agua; he sido una palabra en un libro, he sido un libro en un principio. Es decir que estamos, ante un poeta perfectamente consciente, digamos, de los privilegios, de los méritos que puede dar este tipo de diversión incoherente. Yo creo que Taliesin debió de querer ser todas estas cosas; pero supo que una lista, para ser bella, tiene que constar de elementos heterogéneos, y así recuerda haber sido una palabra en un libro y un libro en un principio. Y hay muchas otras hermosas imaginaciones celtas; por ejemplo, la de un árbol, verde por un lado y por el otro ardiendo, como la zarza ardiente, con un fuego que no lo consume, y cuyas dos partes conviven.

Además de los siglos heroicos, de los siglos mitológicos, hay en la literatura celta un asunto que nos interesa especialmente, y son las navegaciones. Uno de los temas que los poetas tenían que tratar eran las

navegaciones, ya que las trescientas y tantas leyendas se dividían en historias de conquistas, en historias de cuatrería o de teatro, en historias de raptos, en historias de cavernas, en historias de ciudades, en historias de peregrinaciones, y en historias de viajes.

Vamos a detenernos en estas últimas. Los irlandeses imaginaban los viajes hacia el oeste, es decir, hacia el poniente, hacia lo desconocido, diríamos ahora, hacia América. Voy a referirme a la historia de Conn.

Conn es un rey de Irlanda; se lo llama *Conn de las cien batallas*. Una tarde sentado con su hijo, mirando la puesta del sol desde una colina, de pronto oye que su hijo habla con lo invisible y lo desconocido. Le pregunta con quién está hablando, y entonces sale una voz del aire, y esa voz le dice: "Soy una hermosa mujer; vengo de una isla perdida de los mares occidentales; en esa isla se ignoran la lluvia, la nieve, las enfermedades, la muerte, el tiempo; si tu hijo, de quien estoy enamorada, me acompaña, él no conocerá nunca la muerte y podrá reinar sólo entre personas felices". El rey llama a sus druidas —porque esta leyenda sería anterior al cristianismo, aunque la conservaron los cristianos— y los druidas cantan para que la mujer calle. Ella, desde lo invisible, le arroja una manzana al príncipe, y desaparece. Durante un año, el príncipe no prueba otra cosa que esa inagotable manzana, y no tiene hambre ni sed, pero sigue pensando en esa mujer, que nadie ha visto. Cuando ella vuelve al cabo de un año, la ve, se embarcan juntos en una nave de vidrio y se pierden navegando hacia el poniente.

Y aquí la leyenda se bifurca; una de las versiones dice que el príncipe no volvió nunca; otra, que volvió después de muchos siglos y reveló quién era; la gente lo miró incrédula y le dijo: "Sí, Conn, hijo de Conn el de las cien batallas". Una leyenda relata que se perdió en los mares, y que al saltar a tierra y tocar suelo de Irlanda, cae hecho cenizas, porque uno es el tiempo de los dioses y otro el tiempo de los hombres.

Recordemos otra historia análoga. La historia de Abraham. Abraham es hijo de un rey, como todos los protagonistas de sus historias. Mientras camina por la playa oye de pronto una música detrás de él y se da vuelta; pero siempre la música está detrás de él. Esa música es muy dulce: quédase dormido, y cuando se despierta, encuentra que tiene en la mano una rama de plata con flores que podían ser de nieve, salvo que son vivas. Al llegar a su casa encuentra una mujer, quien le dice, como al otro hijo de rey, que está enamorada de él. Entonces Abraham la sigue. La rama de plata nos recuerda la rama dorada de la *Eneida*; y luego la historia es la de los viajes de Abraham. Se dice que él navega por el mar y que ve a un hombre que parece caminar sobre las aguas y está rodeado de peces, de salmones. Ese hombre es un dios celta, y mientras el dios está caminando por el mar y rodeado de salmones, recorre simultáneamente la pradera de su isla, rodeado de ciervos y corderos; es decir, hay como un doble espacio, como un doble plano en el espacio; el rey está sobre las aguas, para el príncipe, y está sobre la pradera de su isla.

Existe una fauna curiosa en esas islas: dioses, pájaros que son ángeles, laureles de plata y ciervos de oro, y hay también una isla de oro elevada sobre cuatro pilares y que se elevan, a su vez, sobre una planicie de plata, y tenemos un tiempo distinto. La maravilla más asombrosa se produce cuando Abraham recorre esos mares occidentales, alza los ojos y ve un río, un río que corre por el aire, que fluye por el aire, sin volcarse, y en el que hay peces y naves y todo esto está religiosamente en el cielo.

Algo diré ahora acerca del sentido del paisaje en la poesía celta.

Matthew Arnold en su admirable estudio sobre la literatura celta dice que el sentido de la naturaleza, que es una de las virtudes de la poesía inglesa, se debe a los celtas. Yo diría que también los germanos sintieron la naturaleza. El mundo es, desde luego, distinto, porque en la antigua poesía germánica, lo que se siente ante todo es el horror de la naturaleza; las ciénagas y las selvas y los crepúsculos de la tarde, están poblados de monstruos; se llama *horror a la noche*, al dragón, horror del crepúsculo manchado. En cambio, los celtas también sintieron la naturaleza como algo vivo, pero sintieron también que esas presencias sobrenaturales podían ser benignas; es decir, el mundo fantástico celta es un mundo de demonios y de ángeles. Podríamos hablar del *otro mundo*; esta frase, muy común ahora, creo que aparece por vez primera en Lucano, al referirse a los celtas.

Todos estos hechos que he señalado se prestarían a muchas observaciones. Explicarían, por ejemplo, el auge de la academia en un país como Francia, país de raíz celta; explicarían la ausencia de academias en un país profundamente individualista como Inglaterra. Pero todas estas conclusiones podrán sacarlas ustedes mucho mejor que yo. Básteme ahora haber señalado ese curioso fenómeno de una legislación de la literatura en la isla de Irlanda.

* En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, Tomo XXVII, Nº 105-106, julio-diciembre de 1962, con el título "Discurso de Don Jorge Luis Borges en su recepción académica".[23]

Y en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Celtia, 1982.

Y en:

El Aleph Borgiano, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, julio de 1987.

HOMENAJE A RAFAEL CANSINOS-ASSÉNS[24]

DISCURSO

Bruscamente pasamos del panegírico a la elegía. Salvo que la elegía en este caso es un panegírico también.

Cuando murió el gran poeta y gran germanista William Morris, un discípulo suyo, Bernard Shaw, dijo que era absurdo afirmar que habían perdido a William Morris ya que a un hombre como él, dijo Shaw, sólo podemos perderlo con nuestra propia muerte. Y yo diría lo mismo de Rafael Cansinos-Asséns.

Yo sigo siendo su discípulo. Es verdad que nuestras curiosidades nos han llevado por rumbos contrarios o diversos. A mí, últimamente, me han llevado al Norte, al inglés antiguo, al antiguo alto alemán, al islandés, y a él su última curiosidad siguió llevándolo por el Oriente, el Oriente de su origen. Creo que una de sus últimas tareas fue el estudio de la lengua turca. Pero esa curiosidad por otras lenguas, ese anhelo de vivir en otro lugar y en otras épocas, todo esto se lo debo a Rafael Cansinos-Asséns. Yo lo conocí hace muchos años. No tengo memoria para fechas pero podemos pensar en 1920 o 1921.

Cansinos era no sólo un gran poeta escritor sino un gran poeta oral. Nos reuníamos precisamente los sábados, y en esas tertulias que Cansinos-Asséns presidía a partir de las doce de la noche hasta el alba del sábado, en esas reuniones Cansinos era todo lo contrario de un dictador del diálogo. Sabía ser a la vez elocuente y lacónico. Cualquier muchacho llegado de las provincias o de alguna de nuestras Repúblicas tenía su lugar en aquella mesa del Café Colonial, cuyos espejos y cuyos divanes rojos él ha celebrado en el más admirable acaso de sus libros, salvo que todos son admirables: estoy pensando en *El divino fracaso*. Quizá para quienes no hayan gustado aún esa felicidad de la lectura de las obras de Cansinos-Asséns les convendría iniciarla con *El divino fracaso*, con su primer libro, ese libro de salmos hebraicamente titulado *El candelabro de los siete brazos*, o con aquel otro libro *Los temas literarios y su interpretación*, donde tenemos la sensación de un libro escrito por un hombre que hubiera sido todos los hombres y que hubiera vivido en todas las épocas. Y a esa ubicuidad, a esa exploración de los más diversos idiomas, a esa curiosidad que lo llevó a emprender la primera versión castellana del *Libro de las mil y una noches*, lo llevó su deseo de conocer las más diversas formas de la belleza. Hay una página suya que mi flaca memoria no puede recuperar, pero que empieza pidiéndole a Dios que no haya tanta belleza en el mundo. Porque a diferencia de Macedonio Fernández, digamos, a quien he recordado en esta cita, que creía que la belleza es algo que se da raramente en la literatura, Cansinos-Asséns encontraba belleza en todas partes, en los diversos colores del día, de las estaciones, y aun, y esto lo perjudicó, en la obra de escritores infinitamente inferiores a él. Cuando alguien atacó la obra de Miró, de Azorín y de Ricardo León, Cansinos-Asséns los defendió, y Cansinos-Asséns habló de ese vano intento de querer borrar esa triple constelación de nombres.

He hablado hace un momento de *El divino fracaso*. Creo que Cansinos de algún modo buscó el fracaso. Nadie menos interesado que él en las maniobras de la literatura. Nadie menos interesado que él en la fama. Buscaba y encontraba la belleza en todas partes y en todos los libros. Por eso su generosidad, que lo perjudicó muchas veces para el elogio. Leía un libro mediocre y lo recreaba. Veía las intenciones que existían detrás de ese libro, o que podían haber existido, y generosamente se las atribuía.

Estoy seguro de que a pesar de las estrecheces económicas, digámoslo así, de su vida, fue un hombre feliz, porque, cómo no iba a ser feliz un hombre con esa facilidad para producir belleza. ¡Hay tantas frases suyas que ahora acuden a mi memoria! Por ejemplo aquel poema del *Candelabro de los siete brazos* en el cual él se dirige a una mujer, a una mujer que él quiere y que lo desdeña, y entonces él, hallando, no buscando una imagen asombrosa, le dice: “Yo seré como un tigre de ternura”. Es decir, usa el tigre, ese símbolo feroz, para la ternura, lo contrario. Y en otra obra suya, él habla de su serenidad, habla de “la serenidad de la tarde cuando he entregado un día completo a la memoria de los hombres”.

Y frases así se encuentran en cada página de su obra.

Y ahora, para concluir, quiero recordar aquella inscripción que María, reina de los escoceses, hizo grabar en un anillo: *In my end is my beginning*, en mi fin está mi principio. Heráclito de Éfeso ya había dicho que en el círculo el principio se confunde con el fin. La idea es la misma, pero qué diferencia entre formularla *more geometrico* y el grabarla en un anillo, en ese símbolo que parece ilustrar la eternidad. Y esta noche, esta noche sabática, como aquellas noches en que yo oí hablar a Cansinos-Asséns, podemos recordar aquello de que en el fin está el principio, porque la vida de un escritor no concluye con su muerte corporal, a veces empieza con ella, ya que la humanidad suele ser más justa con los muertos, ya que como dijo Samuel Johnson, a nadie le gusta deber nada a sus contemporáneos, y en cambio le gusta proceder de una tradición.

Yo dije, en páginas, en una nota que acaba de recordar nuestro amigo[25] que a Cansinos le faltó una sola cosa: la gloria. Pero ahora, con su muerte, esa gloria, esa gloria que el idioma español y cuantos manejamos ese vasto idioma le debemos, empieza. Y esta noche que nos congrega es uno de los principios de esa gloria que tendrá merecidamente, justamente, fatalmente, nuestro amigo, visible o invisible, el gran poeta judeo-

andaluz Rafael Cansinos-Asséns.

[*] En revista *Davar*, Buenos Aires, Nº 101, abril-mayo-junio de 1964.

SHAKESPEARE Y LAS UNIDADES

Más allá de las virtudes intrínsecas de la obra, que son, o nos parecen, indubitables, la gloria de Shakespeare cuyo cuarto centenario[26] celebran hoy el Oriente y el Occidente se debe, en buena parte, a la vasta libertad de su espíritu o, para decirlo con más rigor, a su venturosa y acaso no deliberada infracción de las tres unidades aristotélicas. En el continente, Voltaire y Lessing lo descubrieron; la escuela romántica, que surgió en el siglo XVIII en Inglaterra y Alemania y luego en las naciones latinas, acabó de canonizarlo. No es casual que Coleridge aplicara a su examen y exaltación el vocabulario que Spinoza aplicó a su infinita divinidad, ni que Hugo, desde la isla de su destierro, le consagrara un libro casi idolátrico. Las ulteriores diatribas de Bernard Shaw que, a favor de Ibsen, se arrogaría luego el papel de abogado del diablo, no han comprometido esa gloria, hoy aceptada y venerada de todos. Shaw, por lo demás, no dejó nunca de exaltar la *word-music*, la música verbal, de aquel hombre cuyas ideas, muchas veces, juzgó triviales. Consideremos el debatido tema famoso de las unidades dramáticas. Los tratadistas exigían una sola acción, un solo lugar y, para mayor verosimilitud, el plazo máximo de un día y su noche. Boileau, representante oficial del *bon sens français*, había declarado lo absurdo de que el espectador se creyera durante el primer acto en Atenas y durante el segundo en Egipto; Johnson, con mejor buen sentido, replicó que los espectadores no estaban locos y no se creían en Atenas o en Egipto sino en el teatro. (En Leipzig, Juan Cristóbal Gottsched pudo estampar que la acción de una pieza no debe pasar de doce horas, y ésas del día, "porque de noche hay que dormir".)

Ahondemos en el tema de la polémica. Coleridge, refiriéndose a nuestra fe en la verdad del drama o de la novela, certeramente habló de una "voluntaria suspensión de la duda"; Shakespeare parece haber intuido mejor que nadie la ambigüedad o ambivalencia de la ficción del arte. De ahí que en su obra abunden los anacronismos y anatropismos. Las brujas o parcas de *Macbeth* están en Escocia, a mediados del siglo XI, pero también en la Inglaterra de principios del siglo XVII, ya que una de ellas hablaba del *Tyger*, velero que acababa de zarpar del puerto de Londres; los sepultureros daneses de *Hamlet*, que ocurre en tiempo de los vikings, sacian su sed en una taberna que se halla a la vuelta del teatro. Tales ejemplos, que sería harto fácil multiplicar, prueban o tienden a probar que Shakespeare sentía que el hecho estético es momentáneo y no está en las letras de un libro sino en el comercio del libro con el lector o del espectador con la escena.

El empresario William Shakespeare sabía que el arte dramático, y acaso cualquier arte, es un juego, una suerte de *make-believe*, y no hubiera entendido las ansiedades arqueológicas de Flaubert. Con inocencia y distracción escribió las obras maestras; las escribió, o dejó que su mano las escribiera, bajo el influjo de ese oscuro poder que Schopenhauer llamó la voluntad, y las antiguas mitologías la musa o el Espíritu Santo, y la de nuestros días la subconciencia.

[*] En revista *Cuadernos*, fundada bajo los auspicios del Congreso por la Libertad de la Cultura, Nº 87, agosto de 1964.

ENRIQUE BANCHS[27]

DISCURSO

Que yo recuerde o que yo sepa, el caso del autor de *La urna* es único en la historia de nuestras letras y quizá de las letras, *tout court*, sin límites de lengua o de tiempo. La memoria, la siempre falible memoria, no me ofrece otro ejemplo análogo que el del poeta inglés Robert Bridges, aunque a primera vista, las muchas diferencias que los alejan resulten más notables que la simpatía fundamental que los une. Bridges, además de poeta, fue un escritor polémico; la música litúrgica, la prosodia, la tipografía, la ortografía, la caligrafía y el purismo lo preocuparon públicamente; su altiva y dilatada labor data de 1873 y culmina en 1929 con los cuatro libros hexamétricos del *Testament of Beauty*, cuando el gárrulo autor había cumplido ochenta y tantos años. Pese a su índole clásica, nunca dejaron de atraer su atención los experimentos poéticos; recordemos a título de ejemplo aquella extraña pieza de 1903 que vincula la cuarta dimensión del espacio a los arquetipos platónicos. Pasemos a las afinidades, ahora. Bridges escribió alguna vez: *While I love beauty, and was born to rhyme* (Mientras yo amo la belleza, nací para la rima); Banchs pudo haber afirmado lo mismo. Aún más importante es el hecho de que los dos, el argentino y el inglés, logran con frecuencia la perfección y han ejercido escaso o nulo influjo sobre sus colegas contemporáneos. Ambos, por lo demás, son reticentes y de algún modo impersonales, aunque Banchs es más apasionado y más íntimo.

Medianos versificadores hay que proyectan una sombra que es larga. Para la poesía no existen; únicamente existen para esa disciplina menor que es la historia de la poesía. Ahí son indispensables. Hidalgo, para ceñirnos a un ejemplo vernáculo, casi no era un poeta, pero sin él no hubiéramos tenido a Ascasubi y, sin éste a Hernández. Omitido Hidalgo, la poesía argentina y oriental no serían hoy lo que son. Imaginemos, en cambio, que en el otoño de 1911, Enrique Banchs no hubiera entregado a las prensas el manuscrito de *La urna*. Todo sería como es, salvo que el mundo sería infinitamente más pobre. Alguien, de cuyo nombre no quiero acordarme, ha observado que un estilo no es otra cosa que una serie de *tics*, de pequeñas y repetidas manías verbales; no las hay, o apenas las hay, en las páginas de Banchs. Por eso mismo ha sido inimitable e inimitado, lo cual es otro modo de decir que estamos ante un clásico, no en el sentido frígido y pálido que este vocablo suele asumir, sino en el verdadero. La palabra *perfección* ha sido aplicada a los sonetos de *La urna*; un retórico podría objetar que no siempre se ajustan a las severas normas españolas, que son las italianas, y que el más admirable, el del espejo, sigue la tradición inglesa de tres cuartetos de variable rima y de un dístico. Tal objeción, que no pasa de lo formal sería baladí; junto a muchas piezas de Banchs, los más altos sonetos de Lugones o de Quevedo se exponen al riesgo de parecer arduos ejercicios barrocos, menos dictados por la pasión que por la pasión del lenguaje.

Die Rose ist ohne warum (la rosa es sin porqué) famosamente escribe Angelus Silesius en el libro primero de su *Cherubinischer Wandersmann*; la sentencia del místico nos advierte la posible profanación que encierra todo análisis de lo bello. Íntimamente lo he sentido ante la poesía de Banchs, inasible y tan misteriosa como aquellas criaturas de la tierra de las que dijo:

> *Como es su deber mágico dan flores*
> *Los árboles*

Cada página, casi cada verso, de *La urna*, deja traslucir una historia que sin duda fue intolerable y que la alquimia del poeta y los muchos años han trasmutado en un metal sutil que no morirá.

El libro más reciente de Banchs data, según se sabe, de 1911. Salvo algún ulterior soneto espléndido, nada ha publicado después. ¿Cómo explicar este inexplicable silencio, que Fernández Moreno le reprochó?

> *¿Acaso está la patria tan sobrada*
> *De grandes goces, para que tú calles?*

Ignoro si es lícito imaginar que la maestría de un arte puede impedir, o hacer superflua, su ejecución. Pensemos en un Dios que no crea nada, porque puede crear todo.

---

[*] En *Artes y Letras Argentinas*, publicación del Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Año VI, Nº 24, noviembre-diciembre de 1964.[28]

Y en:

Gran Premio Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1968. Anuario del Homenaje a los ganadores del Gran Premio entre 1963 y 1968.

BETINA EDELBERG

MUTACIONES[29]

Sin desmedro de los cuatro anteriores, este libro de poesías de Betina Edelberg es, a mi juicio, un libro importante. La mayoría de nuestros poetas se entrega al simulacro tipográfico, a la deliberada o resignada acumulación de palabras heterogéneas; inversamente, quienes no frecuentan el caos o la mera incomodidad, repiten músicas previstas o abusan de un vocabulario profesionalmente poético. Hojeando las páginas de *Mutaciones* y recorriendo al azar algún verso aislado, un lector distraído puede presuponer que Betina Edelberg se halla más cerca de los primeros que de los últimos; en efecto, el poema que abre el volumen sobrelleva el título de *Deglución* y admite las anómalas o prosaicas palabras *itinerario*, *resollar* y *mastica*. Claro está que las infracciones que he denunciado lo son para mi oído; Quevedo censuraba en Góngora el empleo de voces como *joven*, *fulgores*, *presentir*, *candor* y *pulsar*, que hoy no alarman a nadie. Parejamente lo hubieran molestado a Fray Luis muchas palabras de Quevedo. Garcilaso, invocado por éste como dechado de sencillez y de claridad, fue escándalo de acreditados hombres de letras, que no percibieron la nueva música del verso endecasílabo. De mayor interés que estos ejemplos, nada esotéricos por cierto, de la cambiante connotación de algunos vocablos es el propósito que parece haber guiado a Betina Edelberg. Ésta, si no me engaño, ha querido expresar cosas eternas en un lenguaje sin restricciones y voluntariamente ha renunciado a los halagos de la métrica. Veamos, verbigracia, el final de la composición que nombré:

Alguien como el viejo Cronos acaso nos mastica
o distraídamente nos disuelve:
un manso terrón de azúcar.
Alguien nos ha abandonado
nos ha dejado a tientas.

Pese a la evocación de Cronos, estos versos no son un eco superfluo del *tempus eddax rerum* de Ovidio, del tiempo devorador que, en uno de los sonetos de Shakespeare, desafila las zarpas de los leones o de

las horas, que limando están los días,
los días, que royendo están los años

de Luis de Góngora; son la renovada expresión de algo que, alguna vez, han sentido todos los hombres y que cada dialecto y cada época tendrán, si son sinceros, que repetir.

Citemos otra composición, íntegra esta vez:

PARTICIPACIÓN

Somos esta tierra
aquí
y su más lejana geografía
cada hombre y el más inútil de sus gestos
un sonido de pasos lejanos
su oscuro cesar
el dolor o la alegría
cada vergüenza
y aspiración de muerte
es nuestra.

La noción panteísta de que cada cual es los otros y de que el asesino es de algún modo el hombre asesinado por él no es menos antigua y eterna que los orígenes del pensamiento griego e hindú; la versión que Betina Edelberg nos propone es del todo inaudita y su lacónica simplicidad nos toca y nos hiere.

Este libro, es, en suma, un libro clásico, un libro intemporal, una tentativa feliz de aplicar el lenguaje y la retórica de mil novecientos sesenta y tantos a esas incertidumbres y estados de ánimo que son nuestro común destino en la tierra.

[*] En revista *Davar*, Buenos Aires, Nº 104, enero-febrero-marzo de 1965.

SEIS POEMAS ESCANDINAVOS

[PRÓLOGO]

¿Qué secretos caminos me condujeron al amor de lo escandinavo? Tal vez los de la sangre, ya que mi gente, por el lado paterno, venía de Yorkshire, que fue predio de vikings. (Esta remota explicación no me satisface; nadie busca lo que ya tiene.) Tal vez un ejemplar de la *Völsunga Saga* que mi padre me dio hará medio siglo, traducida por Morris y por Magnússon a un arcaico dialecto del inglés, casi puramente sajón. Tal vez un memorable grabado en una historia universal: bajo la cornamenta del yelmo los vikings armados de lanza parecían mirarme de frente y en el último plano se divisaban sus largas naves con las rayadas velas henchidas por un viento retórico. Tal vez la magia singular de ciertas palabras: Dinamarca, Noruega, *fjord*, Odín, Thor, el dios del trueno cuyo nombre perdura en *Thursday*. Tal vez los duros símbolos tenaces de un alfabeto rúnico. Esas cosas, claro está, son conjeturales. Después vendrían la *Germania* de Tácito, cuyo apretado y arduo latín yo pude alguna vez descifrar, y la violenta imagen de Carlos XII, que obligó a Voltaire a ser épico, y la ígnea prosa de Carlyle. Después el descubrimiento, no bien entendido de muchos, de que la cultura germánica logró su máxima culminación en Islandia, la *Última Thule* de los clásicos. Después el hecho (que pienso examinar algún día) de que los temas iniciales de la literatura inglesa fueron escandinavos. Beowulf y Scyld y "los sesenta varones de la victoria en la batalla de hombres". Luego, el estudio de las fuentes.

La epopeya es una de las necesidades del alma humana. Con alguna excepción —Lawrence de Arabia—, los escritores de nuestro tiempo la han olvidado; la gente la busca en los *westerns* y en sus duros jinetes de la llanura. Más que en los griegos y latinos o que en el *Cantar de los Nibelungos*, yo la he encontrado en la poesía y en la prosa del Norte. De ahí, estos poemas.

No soy, por lo demás, el primer intruso de lengua hispana que ha explorado esas latitudes. Nadie puede olvidar la *Castalia bárbara* (1897) de Jaimes Freyre, con esos versos que aún retumban:

> *Un Dios misterioso y extraño visita la selva.*
> *Es un Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.*

Una aclaración última. *Hengest Cyning* significa en anglosajón *Hengest El Rey*. Fue —según Beda— el primer aventurero germánico que fundó en Inglaterra una dinastía. Él y su hermano procedían de Jutlandia, es decir del norte de Dinamarca.

Buenos Aires, 14 de diciembre de 1965

* En Jorge Luis Borges, *Seis poemas escandinavos*.[30] Ilustraciones de Juan Carlos Benítez, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1966.

POETAS DE BUENOS AIRES

Al decir poetas de Buenos Aires no significa que voy a referirme a todos los poetas nacidos en Buenos Aires, sino sólo a algunos de aquellos poetas que han elegido como símbolo de sus emociones, o como escenario, la ciudad de Buenos Aires.

Que una ciudad pueda ser tema poético es algo relativamente nuevo. Casi podemos fijar una fecha en el tiempo. Es verdad que en Juvenal, por ejemplo, hay descripciones de la ciudad, pero esas descripciones tienen un carácter satírico: el poeta se queja de las incomodidades de la urbe…

Antes del siglo XIX, el sentimiento general es el expresado en un título famoso: *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea;* tanto es así que cuando, a principios de siglo, Wordsworth escribe un soneto sobre la sensación de pureza y de belleza que sintió una mañana en Londres al atravesar el puente de Westminster, él mismo expresa su asombro y nos dice que nunca en las serranías o en los lagos —se refería a Westmarlaing—, nunca tuvo una sensación de paz tan profunda como la que tuvo esa mañana en el corazón de una gran ciudad que dormía. Es decir, que hubo para él, sin duda, y para los lectores, algo casi escandaloso y ciertamente nuevo en el hecho de que se cantara a una ciudad y a un momento de la ciudad, aunque este momento fuera sumamente tranquilo y vasto y vago, en el alba del principio del día.

Podríamos pensar también en De Quincey, quien, con su sensibilidad exacerbada, vio la belleza laberíntica de Londres. Podríamos recordar a Hugo, que dijo: *Le poète sent le poids des âmes*, el poeta siente el peso de las almas, y donde más tiene que sentirlo es en una gran ciudad, donde estamos rodeados de millones de almas. (Esto del peso de las almas, Hugo lo tomó de la teología de los antiguos egipcios, donde se pesan las almas en una balanza ante un tribunal.) Luego tendríamos que pensar en Dickens: al descubrir la niñez para la literatura, Dickens descubre asimismo la belleza de los barrios pobres, la belleza de los amaneceres cerca de ríos barrosos. Y también sería injusto no mencionar al poeta que se propuso, más que ningún otro, cantar la belleza de las ciudades, de las ciudades altas y crecientes: me refiero naturalmente a Walt Whitman.

El catálogo podría ser múltiple, pero lo que ahora nos preocupa, el tema que queremos tratar es el de algunos poetas de Buenos Aires.

La ciudad influye en todos los poetas, aun en aquellos que no la mencionan expresamente. Es el caso de Enrique Banchs. Hay un poema de Banchs en el cual habla de Buenos Aires, y es un soneto de la espléndida serie *La urna*. En ese soneto dice que él ve a la ciudad desde una altura, y luego el barrio con su vida laboriosa y miserable:

> *y se me alza en el pecho inolvidable*
> *el gran amor de la ciudad nativa*.

Es decir, él quiere a Buenos Aires por lo que ha sufrido en ella. Pero no hay una descripción; la ciudad está simplemente postulada.

Lo mismo podríamos decir de muchos pasajes de Lugones. Cuando en su *Lunario sentimental* Lugones nos dice que el tranvía cruza una pobre comarca de suburbios y de vagas chimeneas, pensamos en los barrios fabriles del sur de la ciudad, estamos en Barracas o en Avellaneda; pero todo está dicho así, al pasar.

Hubo un poeta que se propuso cantar concretamente un barrio de Buenos Aires, y ese poeta fue Evaristo Carriego. La importancia de Carriego es ante todo histórica; podría decirse que Carriego fue el primer espectador de los barrios humildes de la ciudad, pero no sé hasta dónde da la impresión de Buenos Aires. Recuerdo un poema suyo, de las *Misas herejes*, titulado “En el barrio”, que dice así:

> *Ya los de la casa se van acercando*
> *al rincón del patio que adorna la parra,*
> *y el cantor de barrio se sienta, templando,*
> *con mano nerviosa la dulce guitarra*.

Y más adelante:

> *Sobre el rostro adusto tiene el guitarrero*
> *viejas cicatrices de cárdeno brillo,*
> *en el pecho un hosco rencor pendenciero*
> *y en los negros ojos la luz del cuchillo*.

Y muestra, insolente, pues se va exaltando,

> *su bestial cinismo de alma atravesada*:

¡Palermo, lo he oído quejarse cantando
celos que preceden a la puñalada!

Y luego tendríamos también aquellos versos sobre el organito, el ciego que lo oye, y que al final dicen:

¡Qué tristes lloraban los ojos del ciego!

Y aquel otro en que se describe un atardecer, y la gente y los hombres que bailan el tango en la vereda, como se bailaba entonces, al compás de la música del organito. En "El guapo" tenemos otra mención específica del barrio:

pues todo el Palermo de acción le respeta
y acata su fama, jamás desmentida.

Pero a pesar de todo esto, entiendo que esas poesías de Carriego quedan en pequeños cuadros, en cuadros de costumbres. Por lo menos, ahora no nos dan la impresión de Buenos Aires. Es verdad que está el nombre de un barrio preciso, pero esos cuadros podrían ser, digamos, de ciudades de la provincia de Buenos Aires, de Entre Ríos, de la República Oriental. No hay nada específicamente porteño, me parece. Carriego orilló la épica cuando escribió "El guapo", y luego al final, se acogió a la anécdota sentimental, a veces sensiblera. De modo que yo diría que su importancia es más bien la de haber iniciado un tema.

Mencionemos a otros poetas. Reconozco más a Buenos Aires en los versos de Horacio Rega Molina, por ejemplo, en la "Carta a un domingo humilde". Aquellos versos de:

Y el domingo es como una lata de caramelos
que en el atardecer ha sido terminada.

O en aquellos otros en que hay preferencias por las orillas:

Y allí quedaron dos, brava pareja
de alpargata plegada en el tobillo,
y de los que se quitan de la ceja
el rulo con la punta del cuchillo.

O aquel otro de "La fiebre" en que se habla del momento en que se oyen cantar los pajaritos del empapelado. Hay muchas cosas, muchas menciones precisas de Buenos Aires, o de lo que fue Buenos Aires, en los poemas de Rega: los llamadores, las puertas cancel, etcétera.

Más cerca de nosotros tenemos a Silvina Ocampo. Recuerdo un poema de ella que está todo hecho de imágenes de Buenos Aires. Es el que empieza diciendo:

Grandes patios con muchas ventolinas,
almacenes en todas las esquinas.

Y luego:

Un clavel en el turbio Maldonado,
un hombre en una plaza, desdichado.

Pero el efecto total del poema no se parece, entiendo, a Buenos Aires. Es decir, cada una de las líneas es precisa y es hermosa, pero la acumulación de esas líneas sugiere una variedad, sugiere algo pintoresco que no corresponde a Buenos Aires.

Apartémonos por un momento de los poetas que han querido cantar a Buenos Aires, y pensemos en la misma ciudad de Buenos Aires.

Imaginemos, y esto ocurre muchas veces, que llega un amigo extranjero, y que queremos mostrarle la ciudad. Entonces descubrimos inevitablemente que la ciudad es un poco invisible. ¿Qué podemos mostrarle a un extranjero? Podemos mostrarle el parque y los lagos de Palermo, que son ciertamente hermosos, pero que no pertenecen de un modo peculiar a Buenos Aires: pertenecen a cualquier gran ciudad. Si no, podemos llevarlo al barrio de la Boca, es decir, a un barrio extranjero en Buenos Aires, a un barrio que tiene una arquitectura distinta a la de cualquier otro suburbio de Buenos Aires. Los demás suburbios de Buenos Aires son más o menos iguales. Una calle de Saavedra se parece a una calle de Barracas o de Villa Luro. En cambio, la Boca tiene una arquitectura distinta; tiene un color local muy consciente y muy cultivado, que no puede representar el resto de la ciudad. Por eso los porteños vamos a hacer turismo a la Boca.

Y luego tendríamos el barrio Sur. Pero el barrio Sur es un poco como una idea que tenemos los porteños; a poco de recorrer la República, o a poco de recorrer el continente, vemos que fuera de una parte de Buenos Aires casi todo el país es barrio Sur. Así, toda ciudad argentina, salvo Córdoba, y me dicen Salta, consiste en pedazos, en manzanas del barrio Sur, o del barrio del Once, tiradas en medio de la Pampa o de las serranías. Y

aun aquellos elementos que nos parecen típicos del barrio Sur, por ejemplo los patios, la higuera en el último patio, los zaguanes, la puerta cancel, las casas bajas, los balconcitos, todo esto se encuentra con mayor fuerza en cualquier otra ciudad de la Argentina o del Uruguay. En el barrio Sur está desapareciendo todo esto. El barrio Sur es como una imagen, una especie de superstición que nosotros mantenemos; casi podríamos decir que el barrio Sur no está en ninguna esquina del Sur, está más bien a la vuelta de cualquier esquina, es algo que está en el recuerdo más que en la realidad. Y para un extranjero que no tiene ese recuerdo, que no tiene por qué participar en esa convención, el barrio Sur (eso yo lo he comprobado más de una vez), es algo que se acepta, que se acepta cortésmente, pero con menos entusiasmo que resignación.

Sin embargo hay algo en Buenos Aires que hace que sea distinta de otras ciudades.

Quizá sea simplemente, digamos, la población numerosa, los muchos recursos. La verdad es que en toda la República y en el Uruguay, y acaso en otras repúblicas de América, hay gente que está pensando en Buenos Aires. Hay un sabor de Buenos Aires, y ese sabor tendría que haberse dado en la poesía. Efectivamente, se ha dado. Puedo hablar con alguna autoridad sobre ese tema, porque yo me dediqué durante muchos años a dar ese sabor peculiar de Buenos Aires.

En 1923 publiqué un libro injustamente famoso, llamado *Fervor de Buenos Aires*. En ese libro hay una evidente discordia entre el tema, o uno de los temas, o el fondo del libro que es la ciudad de Buenos Aires, sobre todo algunos barrios, y el lenguaje en que yo escribí, un español que quería parecerse al español latino de Quevedo y de Saavedra Fajardo. Hay una discordia evidente entre la imagen de Buenos Aires y el español latinizante de los grandes prosistas españoles de mil seiscientos y tantos, de modo que ese libro, para mí, es un libro que entraña un fracaso esencial.

Luego advertí ese error, que era evidente por lo demás, y escribí otro libro: *Luna de enfrente*. Para escribirlo recuerdo que adquirí un diccionario de argentinismos y traté de poblar el libro con todas las palabras que estaban allí. Hubo entonces un exceso de criollismo, de tono familiar, que tampoco es el tono de Buenos Aires. De suerte que un exceso de hispanismo arcaico en *Fervor de Buenos Aires* y un exceso de criollismo deliberado y artificial en *Luna de enfrente* hicieron fracasar a esos dos libros.

En otro posterior, *Cuaderno San Martín* (es algo que yo no he leído desde entonces, desde 1930), acaso hay, dicen, alguna página tolerable referida a Buenos Aires. Pero después, me dicen mis amigos, he encontrado el ambiente de Buenos Aires en puntos donde no lo he buscado deliberadamente, en puntos en que simplemente he mencionado algunos lugares. Es decir, he dejado que la imaginación y la memoria del lector trabajen por cuenta propia. Todo esto que yo hice era realmente superfluo; en cierto modo era tardío, no había por qué hacerlo, ya que en sus muchos libros Fernández Moreno había dado con la verdadera visión poética de Buenos Aires.

Dije al principio que Buenos Aires es una ciudad en cierto modo secreta, invisible; podemos compartirla, pero no podemos comunicarla a los otros. Y Fernández Moreno, con una delicadeza que podríamos llamar oriental, ha dado ese sentimiento de Buenos Aires. Recuerdo uno de sus poemas más memorables, en el cual narra un encuentro con Charles de Soussens, la noche que murió Rubén Darío. Los dos se encontraron en un café de la Avenida de Mayo; los dos lloraron la muerte del gran poeta que había renovado de este y del otro lado del mar la poesía de lengua española, y luego al alba se despidieron. Entonces Fernández Moreno describe, o mejor, evoca, menciona, el esplendor de la aurora hacia el oriente, y luego al pobre Soussens que se aleja claudicante, el pobre Soussens vestido casi míseramente, pero con bastón y guantes y galera. El último verso nos dice:

> *El sol manchaba de oro tu pobre yaqué verde*.

Evidentemente, esto sucede en Buenos Aires en una fecha determinada.

Son también de Fernández Moreno aquellos versos en que le dice al arroyo Maldonado:

> *Tú no naces, tú mueres en todas partes*.

Y otro, hecho de seis líneas, y esas seis líneas nos dan perfectamente, de un modo mágico (la poesía siempre es mágica) el centro de Buenos Aires. Dicen así:

> *Piedra, madera, asfalto*.
> *¡Si me enterraran bajo el pavimento!*
>
> *Piedra, madera, asfalto*.
> *¡Y en una calle del centro!*
>
> *Piedra, madera, asfalto*.
> *Casi no estaría muerto*.

De modo que lo que yo buscaba ya había sido encontrado. Claro que sólo él pudo hacer esto, porque quienes quisieron imitar ese estilo, que se creyó impresionista y que es mucho más, quedaron como el de Pedro Herreros, por ejemplo, en meras notaciones visuales, sin mayor profundidad de emoción.

Veamos ahora qué puede hacerse en el porvenir, qué es lo que queda por hacer. Hay una poesía popular de Buenos Aires; ahora nos sentimos identificados todos con esa poesía: la de las modestas letras de milonga y la de las letras de tango. Hace años publiqué con Silvina Bullrich un librito titulado *El compadrito*. En el prólogo dije que alguien, más allá de nombres propios y de topografías, podría hacer con el compadrito lo que Hernández había hecho del gaucho, y dije, además, que el destino, la ética que asociamos al nombre de compadre, ya estaba dada, aunque de modo fragmentario y parcial, en las innumerables letras de tango. Creo que según ciertas teorías, los romances podrían ser fragmentos de la epopeya; también podríamos suponer lo contrario, podríamos suponer romances que luego constituyeron una epopeya. Pues bien, tendríamos esa posible epopeya dada en los centenares y millares de letras de tango.

Al principio las letras de tango se referían simplemente al compadre. Eran entonces una continuación de las jactancias de la milonga, como por ejemplo aquella que decía:

Yo soy del barrio del Alto
donde llueve y no gotea

o la otra:

A mí no me asustan sombras
ni bultos que se menean.

O bien:

Yo soy del barrio del Alto,
soy del barrio del Retiro.
Yo soy aquel que no miro
con quien tengo que pelear
y a quien en el milonguear
ninguno se puso a tiro.

Luego hallamos como un eco de todo esto en aquellos tangos que eran la continuación de la milonga. Por ejemplo:

Siga el piano che
y dígame usté
si con este taita
va a poder el Norte.
Calá, che, qué corte,
calá, che, calá.

Y luego otros, en que se cantan las desventuras de las cárceles, ya que, como dijo Lugones en su *Historia de Sarmiento*, la poesía de los compadres estaba basada, como la de Ovidio, en la cárcel o en el amor o en el destierro. Ése era el tema, y esto es lo que queda por hacer.

En *Juan Nadie, vida y muerte de un compadre*, Miguel D. Etchebarne ejecuta ese proyecto de un compadre que sería todos los compadres, así como de algún modo Martín Fierro es todos los gauchos. Etchebarne ejecutó algo que parece imposible, y es escribir un poema orillero en el cual no hay, que yo recuerde, una sola palabra en lunfardo, porque el lunfardo está en la entonación, a la vuelta de cada verso, pero en ninguno de ellos, y ésta es la enorme diferencia que sentimos entre la poesía de Etchebarne y la de los poetas que han tomado el mismo tema y que han querido realizarlo usando palabras lunfardas, digamos Carlos de la Púa, o aquel otro, Yacaré, que me parece superior. Lo que ellos hicieron vino a quedar como una especie de mero ejercicio erudito, una acumulación de barbarismos y de palabras lunfardas. Además, esto no corresponde a la realidad, ya que nadie habla en lunfardo. Más bien, se intercala cada tanto tiempo una palabra en lunfardo. Pero esto no se hace con deliberación, sino con inocencia, y así los poetas que han escrito poemas en lunfardo han dejado algo totalmente artificial, algo que nada tiene que ver con el pueblo.

Hay además otra razón, y es que los payadores evitan el lunfardo. El pueblo tiene instintivamente la noción de que el arte es algo superior, algo que no debe mancharse, algo que debe ejecutarse con respeto. Y si necesitáramos algún otro testimonio de todo esto lo encontraríamos en el propio *Martín Fierro*.

A lo largo del *Martín Fierro* el poeta recurre a imágenes de la estancia, a metáforas tomadas en la vida pastoril. Nos dice, por ejemplo:

Mas nos llevan los rigores
como el pampero a la arena.

Se menciona el pampero, el viento de la llanura, y luego, al final del poema, Fierro se enfrenta con el Moreno (hermano del Negro asesinado por aquél en una riña), y entonces Hernández, como para mostrarnos

las diferencias entre su poema y las payadas de los payadores, se olvida de los temas y del vocabulario del canto, y habla, por ejemplo, del canto del mar, del canto de la noche, se pregunta qué es el tiempo, qué es la medida. Es decir, se entra en lo metafísico, que es lo que hacen o quieren hacer los payadores. No olvidaré nunca una noche que entramos a un comité de la Chacarita con Osvaldo Horacio Dondo, y oímos una milonga que se llama la milonga de Arnold, y que fue compuesta, nos dicen, en la cárcel de Tierra del Fuego. En esa milonga se cuentan cosas de un conceptismo casi ingénito, como éstas:

La vida no es otra cosa
que muerte que anda luciendo

o bien:

La muerte es vida vivida,
la vida es muerte que viene

y después:

La vida no es otra cosa
que un resplandor de la muerte.

Eso es lo que busca el pueblo.

Me dicen que Etchebarne, después de haber escrito *Juan Nadie* ha querido hacer otro poema, no ya de las orillas de tierra o de agua de Buenos Aires, sino del mismo Buenos Aires. Y lo ha buscado en las letras de tangos. No sé de qué manera lo ha hecho, pero sin duda, ha elegido el mejor camino.

A estas expresiones que he mencionado, expresiones verbales de los poetas cultos y del pueblo, tendríamos que agregar otra, que es la expresión musical de Buenos Aires.

En alguna época, nos dicen, triunfaron los estilos, que se han perdido, luego la milonga y el cielito, y finalmente el tango. Es raro que en el tango encontremos todos como un reflejo, como una imagen de Buenos Aires, ya que el tango surgió en ambientes infames y correspondió a la vida de cierta clase de hombres. Sin embargo (esto es misterioso y debería estudiarse alguna vez), eso corresponde en nosotros, a una suerte de nostalgia. Quiere decir que así como otros países, Inglaterra por ejemplo, sueñan con el mar,[31] así nosotros tenemos como una nostalgia de un tipo de vida infame y cuchillera. Para todos los hombres, para todas las naciones del mundo, hay algo admirable en la idea del valor. Ciertamente la valentía es una de las mayores virtudes humanas. Nosotros vemos esa valentía simbolizada sobre todo en la pelea a cuchillo, del gaucho primero, y después del compadre.

Es muy curioso el caso de Adolfo Bioy Casares cuando en *El sueño de los héroes* nos da la evolución de un muchacho, un compadrito del barrio de Saavedra, que adora, que venera excesivamente a un señor, llamado el Doctor Valerga, que es un viejo criminal. Este viejo criminal, este viejo compadre, quiere enseñarle así, digamos, la ética de la pelea, de la violencia, aunque todo sea gratuito. El muchacho, sin darse cuenta, va salvándose de ese mundo. Hay un proceso alucinatorio que sería largo recordar aquí. En el último capítulo hay una pelea a cuchillo, y entonces se nos revela que ese viejo farsante, ese viejo embaucador, ya en cierto modo corruptor del muchacho, es también valiente. El muchacho muere salvado, y muere bajo el cuchillo de su maestro. En el último capítulo Bioy Casares ha salvado esa imagen porteña de la pelea a cuchillo. Eso está ahí como tenía que estar. Y todo está dado para nosotros en la letra, y más que en la letra —que puede ser deleznable— en la música del tango o de los primeros tangos.

Sólo he mencionado a algunos poetas de Buenos Aires. Quiero ahora recordar a uno más, olvidado con injusticia: Marcelo del Mazo, poeta de Buenos Aires porque escribió hacia 1909 o 1910 un poema titulado "Tríptico del tango". Y en este poema tenemos dado en palabras, rendido en palabras, el vaivén, la evolución del tango. Esto no está descrito, no está definido abstractamente como lo hiciera Güiraldes en un poema titulado también "Tango", que está en *El cencerro de cristal*, o como lo ha hecho Fernán Silva Valdés diciendo:

Tango,
eres un estado de alma de la multitud,

lo cual puede ser o no cierto, pero es un concepto abstracto. En cambio, Marcelo del Mazo nos deja ver el tango, y casi somos parte del poema. Dice así:

Cuando el ritmo de aquel tango
les marcó un compás de espera
como sierpes animadas
por un vaho de pasión,
se anudaron y eran gajo
de una extraña enredadera
florecida entre la lluvia

de los bichos del salón.

Áura m'hija, aulló el compadre
y la fosca compañera
ofreció la desvergüenza
de su cálido impudor
azotando con sus carnes
como lenguas de una hoguera
las vibrátiles entrañas
de aquel chusma del amor.

Persistieron en un giro
desbarraron los violines
y la flauta dijo notas
que jamás nadie escribió,
pero iban suavemente
al compás los bailarines
y despacio, sin saberlo
la pareja se besó.

Por último, tenemos estos cuatro versos que no son, como ya he dicho, una versión verbal del tango, sino que ya son el tango mismo:

La pareja iba a un ritmo,
de compás y de bravura
en la almohada del cabello,
apoyados sus frontales.
Tres manos sobre los hombros
y una garra en la cintura
era la última moda
del tango en los arrabales.

A grandes rasgos hemos visto lo que se ha hecho, y ahora podemos preguntarnos qué puede hacerse. No creo que la ciudad de Buenos Aires quede detenida por el tango o por su música. La ciudad de Buenos Aires ya es muchas otras cosas. Esto lo han comprendido los poetas. Poetas que, como César Tiempo, han captado el barrio judío, poetas de Belgrano o de Flores. Pero lo más importante de todo esto me parece el hecho de que alguien cante, no a la ciudad de Buenos Aires, sino desde la sensibilidad de Buenos Aires. Y es posible —tan compleja y misteriosa es la realidad—, que el futuro gran poeta de Buenos Aires, el futuro sucesor de Fernández Moreno y de Etchebarne, sea alguien que no necesite siquiera mencionar la palabra Buenos Aires.

[*] En revista *Testigo*, Buenos Aires, Año 1, Nº 1, enero-febrero-marzo de 1966.

NOTA SOBRE EL ULTRAÍSMO[32]

Durante las primeras décadas de este siglo surgieron grupos de escritores que tomaron la singular decisión de ser contemporáneos, actuales, como si fueran habitables el pasado y el porvenir y no fuera fatal el presente. *Ser moderno, tal es el único deber*, ordenó Hermann Bahr. Estos grupos adoptaron diversos rótulos; fueron expresionistas, futuristas, cubistas, imagistas, vorticistas, creacionistas y dadaístas. De todos ellos los primeros, que ejecutaron su labor en Alemania y Austria, me parecen hoy los más importantes. Al cabo de los años perduran en mi memoria líneas y estrofas de Johannes Becher o de Wilhelm Klemm. Hay además un libro de aquel tiempo, que de algún modo justifica y condena lo que se dio en llamar "moderno": el ilegible pero a veces espléndido *Ulises* de James Joyce. Lo demás es polvo y ceniza. ¿Qué esperar o qué no esperar de volúmenes titulados *Horizon carré* o, con cursilería no digna de Vargas Vila, *Manual de espumas*?

Aquí, como en todas las regiones de lengua hispánica, las cosas ocurrieron un poco tarde. Fundamos o, mejor dicho importamos el ultraísmo, ya prohijado irónicamente en España por el gran escritor judeo-andaluz Rafael Cansinos Assens. La primacía de la metáfora fue su dogma. Ese dogma era falso; en buena lógica, basta un solo buen verso no metafórico para probar que la metáfora no es un elemento esencial. He aquí una estrofa:

Yo deliré de hambre muchos días
Y no dormí de frío muchas noches,
Para salvar a Dios de los reproches
De su hambre humana y de sus noches frías.

Otra:

Al promediar la tarde de aquel día,
Cuando iba mi habitual adiós a darte,
Fue una vaga congoja de dejarte
Lo que me hizo saber que te quería.

Nos ocurrió además un percance. Nuestra "revolución", según lo he señalado muchas veces, ya había sido prefigurada y superada por el *Lunario sentimental* (1909) de Lugones y, en lo que a prosa se refiere, por *El payador*, que data del 16.

En la biblioteca de Alejandría los primeros editores de Homero inventaron la puntuación; unos dos mil años después, los poetas jóvenes rechazamos esa innovación peligrosa. Igualmente severos nos mostramos con las letras mayúsculas.

En cuanto a la demasiado polémica Boedo-Florida,[33] que hoy se estudia en las aulas, fue un ardid periodístico tramado por Ernesto Palacio y Roberto Mariani. Yo hubiera preferido militar en el grupo de Boedo, ya que mis composiciones, entonces, trataban del suburbio, pero Evar Méndez me informó que ya estaba inscrito en el de Florida.

En memorables noches discutimos largamente de estética; nuestra obra, mala o buena, vendría después.

Abril de 1966

[*] En revista *Testigo*, Buenos Aires, Año 1, Nº 2, abril-mayo-junio de 1966.

EL GAUCHO 1800-1900

El descubrimiento de América, la caudalosa y no prevista multiplicación del ganado, la ocupación parcial de vastos territorios desiertos por aislados grupos de gente blanca, dieron desde Oregón hasta los confines australes del continente un tipo de pastor ecuestre, hecho a la intemperie, al rigor y a la soledad. Lo llamaron *cowboy*, vaquero, sertanejo, gaúcho, guaso. Aquí se dijo gaucho y antes gauderio. Existen veintitantas etimologías de la palabra, lo cual es otro modo de decir que no existe ninguna. Sarmiento, en el *Facundo*, ha propuesto la menos inverosímil: la deriva de *guacho*, que en lengua quichua vale por huérfano, hijo de nadie.

Fue menos un tipo étnico que un destino. Podía ser de origen hispánico, portugués, mestizo de indio o de negro. No importaba la estirpe. Fue, por lo general, hombre de mediana estatura, curtido por los soles y fuerte, tal como lo vemos aún en las telas de Blanes. Los pintores se encargarían, después, de alargarlo y de idealizarlo… Vicente Fidel López dijo que el gaucho no se sintió nunca español. Indio tampoco, ya que su tarea más ardua era defender las estancias contra las depredaciones de los salvajes. Dio sufridos soldados de caballería a las muchas guerras de nuestra victoriosa historia; fue desangrándose por toda América, desde Chile al Perú, bajo San Martín o Bolívar y en las campañas del Brasil y del Paraguay. Acaso no alcanzó el concepto abstracto de patria; fue leal a una divisa o a un jefe. En las contiendas civiles que precedieron a la organización del país creó un tipo nómada de guerra: la montonera. Su epopeya está parcialmente en el *Paulino Lucero*, que se subtitula no sin belleza *Los Gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de la República Argentina y Oriental del Uruguay;* su imagen más famosa y perdurable en el *Martín Fierro*, que atenúa un poco lo épico y, urgido por razones políticas, lo hace abundar en quejas, del todo ajenas a su índole estoica; su crónica cuchillera, en las páginas de Eduardo Gutiérrez; su epitafio o elegía en *El payador* y en *Don Segundo Sombra*.

Felizmente para nuestra literatura, no creó un dialecto. Usó el español común de su tiempo, con algún acopio de andalucismos, de arcaísmos y de voces indígenas. Esto permitió que hombres de la ciudad, compenetrados por la guerra o por las andanzas con la vida rural y con sus rigores —Hidalgo, Ascasubi, Estanislao del Campo, Lussich, Hernández— pudieran redactar sin afectación la poesía que denominamos gauchesca y que ha dado a la memoria argentina tantas páginas admirables.

Fue menos inclinado a la religión que a la superstición; recuerdo que Leopoldo Lugones me dijo una vez: *la pampa es atea*. La magia de las tribus de la llanura apenas lo rozó. Pudo haber respondido como aquel hombre de una saga de Islandia a quien le preguntaron si creía en Jesús, o en Odín: *Creo en mi coraje*. Conservó y tal vez mejoró el arte secular, ya mencionado en los *Comentarios*, de César, de combatir a capa y espada; la derecha blandía el cuchillo largo, cuya estocada, como entre las gentes afganas, iba hacia arriba para no dejar el pecho indefenso y para interesar más órganos; en la izquierda el poncho enrollado servía de escudo. El tigrero, peón encargado en las estancias de matar los jaguares, usó esa misma esgrima, que fue después la del compadrito de las orillas. No lo movía el interés; en ambas márgenes del Plata fueron asaz frecuentes los casos de hombres que recorrieron las distancias para desafiar a un desconocido, de quien sólo sabían que era diestro en la pelea y valiente.

Fue el primer argentino que penetró en la imaginación de la humanidad. Hacia 1856, Walt Whitman escribió en Nueva York:

> *Veo al gaucho atravesando los llanos,*
> *Veo al incomparable jinete de caballos tirando el lazo,*
> *Veo sobre las pampas la persecución de la hacienda brava.*

Pese a la agricultura y a las modificaciones profundas que la ganadería ha sufrido, no estoy demasiado seguro de que haya muerto el gaucho. Mientras dicto estas líneas en una casa del Barrio Sur de Buenos Aires, hay jinetes que arrean por las leguas la polvorienta tropa y hombres que marcan con un símbolo ardiente el anca de una res.

[*] En *El gaucho del Río de la Plata 1800-1900*, Témperas de Eleodoro Marenco. Nota de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Roche, 1966. Homenaje al Sesquicentenario de la Declaración de la Independencia Argentina.

DARÍO

A otros poetas de nuestra lengua —san Juan de la Cruz o Lope de Vega, digamos— debo emociones más intensas e íntimas, pero esta circunstancia personal, que no todos comparten, no aminora los dones casi infinitos que nos ha legado su ejemplo. A partir del siglo diecisiete la literatura española empieza a declinar; esta declinación es perceptible en la rigidez, en el abuso del hipérbaton, en las falsas metáforas y en las simetrías verbales que acumulan hombres de genio como Quevedo y Góngora, para no hablar de los lastimosos retruécanos de Baltasar Gracián. La indigencia poética del siglo dieciocho es notoria. El movimiento romántico, iniciado en Escocia por Macpherson, llega tardíamente a España; este país, que vive en la imaginación de Inglaterra, de Alemania y de Francia, apenas si produce a Bécquer. La poesía vacila entre la retórica frígida y la trivialidad provinciana. Surge entonces Darío.

Acaudilla, según se sabe, el modernismo. Como el de casi todas las escuelas, el mote es desdichado; no hay época que no sea moderna ni hombre que haya encontrado una manera de habitar el pasado o el porvenir. No nos dejemos distraer, sin embargo, por su nomenclatura; el modernismo es, y sigue siendo, el movimiento literario más importante de las letras hispánicas. Inútil alegar que estaba implícito en las estrofas de Poe, de Hugo y de Verlaine; tales estrofas, nada ocultas por cierto, estaban al alcance de todos, pero Darío fue el primero que obró la casi milagrosa proeza de trasladar su música al español. Garcilaso nos trajo la entonación de Italia; Quevedo, la de Roma; Darío la de Hugo, la del Parnaso y la del simbolismo. (Además, su desgarrada y patética intimidad.) Auditivamente, no ha sido superado ni siquiera igualado. Recordemos, casi al azar:

> *Padre y maestro mágico, liróforo celeste,*
> *que al instrumento olímpico y a la siringa agreste*
> *diste tu acento encantador;*
> *panida, Pan tú mismo, que coros condujiste*
> *hacia el propilio sacro que amaba tu alma triste,*
> *al son del sistro y del tambor.*

Las imágenes evocadas por el poeta son ahora triviales o deleznables; la música no ha perdido su magia.

Hemos sido injustos con él. Darío renovó la métrica, las metáforas y lo que es harto más importante, la sensibilidad; cuanto se ha hecho después, de este o del otro lado del Atlántico, procede de esa vasta libertad que fue el modernismo.

[*] En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, Tomo XXXII, Nº 123-129, enero-julio de 1967. Número de homenaje al poeta Rubén Darío en el centenario de su nacimiento.[34]

SIETE POEMAS

PRÓLOGO

En el soneto hay un misterio. Su esquema —dos cuartetos y dos tercetos endecasílabos o, como quiere Shakespeare, tres cuartetos y dos versos pareados— puede parecer arbitrario, pero a lo largo de los siglos y de la geografía se ha mostrado capaz de infinitas modulaciones. Un poema que repite la métrica de la elegía de Manrique no dejará nunca de ser un eco de Manrique, pero un soneto de Lugones no nos recuerda un soneto de Góngora, ni los de Góngora, los de Lope. ¿Quién no reconoce inmediatamente la voz de Milton, de Wordsworth, de Rossetti, de Verlaine o de Mallarmé?

Algo quiero anotar sobre mi labor. Me han reprochado su pobreza de vocabulario y de rimas. Deliberadamente la busqué. Creo que sólo pueden conmover las palabras comunes, no las que falsamente da el diccionario, y que las rimas raras distraen, detienen y sorprenden. Una estrofa como:

¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal rüido
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!

me parece mejor rimada que:

El jardín con sus íntimos retiros
Dará a tu alado ensueño fácil jaula,
Donde la luna te abrirá su aula
Y yo seré tu profesor de suspiros,

cuya sabia música, desde luego, no dejo de sentir.

En cuanto a los ejercicios que siguen, que los juzgue el lector. Una razón abstracta no puede mejorar un poema. Ya Emerson observó que los argumentos no convencen a nadie.

[*] En Jorge Luis Borges, *Siete poemas*,[35] Ilustración de Jorge Larco, Buenos Aires, Imprenta de Francisco A. Colombo, 24 de agosto de 1967.

ANIMOSOS[36]

I

Animoso en la pelea,
Jocoso entre la metralla,
Dirá quien así me vea:
Ese hombre… ¡es hombre-batalla!

II

Te daré muerte de plomo,
O de no, muerte de acero;
Una, clavada en el lomo;
Otra, con el ***revolvero****.*

III

Ya la guerra desatada
Viene y te arrastra en su ola;
O te lastima la espada
O te aturde la pistola.

IV

No siempre la guerra es guerra,
No todo es pánico y grito;
Gozamos buenos asuetos
Coreando ***Rufián Bonito****.*

V

Con impetuoso donaire
Me juego por el caudillo.
¡Con la espada pincho el aire
Y disparo el pistolillo!

VI

Mofletes de colegial,
Bigotillo retorcido.
Desfilo y dice la gente:
¡Es el capitán cupido!

VII

De estatura elemental
Soy espejo de soldados;
La barba a lo delantal
Me cubre hasta los calzados.

VIII

Danzo y brinco en la batalla
Como un enorme juguete;
Amago con espadín
Y disparo el pistolete.

IX

La cosa más endiablada

No la aprendes de una vez;
Hay que ser buen japonés
Para oblicuar la mirada.

X

¡Cómo a la tórtola gustan
Las indolencias del nido!
¡Cómo a este brazo conforta
manejar sable temido!

XI

Por más visajes que me haga
No me apabulla la gente;
Entro en acción y me digo:
Más miedo carga el de enfrente.

XII

El enemigo me ve;
Porto morrión altanero;
En la carga soy final
Pero en la fuga, primero.

XIII

Encabezando la tropa
Soy bizarro monigote;
Desfilo y dice la gente:
¡Aquí hay hombre! ¡Aquí hay ***bigote****!*[37]

* En Betina Edelberg, *Canto al humor*. Antología imperfecta del humor poético, Buenos Aires, Ediciones Puma, febrero de 1968.

HOMENAJE A XUL SOLAR

DISCURSO

Señoras, señores, queridos amigos de Xul Solar:

Quizá ustedes conozcan mi afición a la etimología, y quiero empezar analizando una palabra que ha tenido escasa fortuna, la palabra "cosmopolita", que ahora evoca viajes, turismo, gente internacional, que no pertenece a ningún país, un tipo de laboriosa frivolidad. Sin embargo, la palabra cosmopolita fue una invención de los estoicos y quiero explicarla. Para los griegos, la patria era la ciudad natal, por eso hablamos de Heráclito de Éfeso, de Zenón de Elea y así de los demás, y los estoicos tuvieron la extraordinaria idea de que un hombre no tenía por qué ser únicamente ciudadano de su ciudad, *polis*, sino ciudadano del cosmos, cosmopolita, ciudadano del universo, o según la traducción alemana *Weltburger*.

Pues bien, yo he conocido a pocos hombres dignos de ese título, dignos de ser ciudadanos del universo y de sentirse como tales, y quizá el único cosmopolita, ciudadano del universo que he conocido fue Xul Solar. Lo conocí allá por 1923 o 24, mi memoria es falible para las fechas, lo cual no importa porque las fechas son convenciones.

Se habla ahora de aquella generación, se habla de la renovación de las artes y de las letras, pero yo sentí desde el principio que había algo muy distinto en Xul Solar, porque los demás (yo milité siquiera parcialmente en aquellas polémicas), los demás innovábamos, pero innovábamos siempre respetuosamente, por ejemplo había cubistas, pero se sabía que el cubismo existía en Francia; había versolibristas, pero algo se nos alcanzaba de Walt Whitman que publicó *Leaves of Grass* en 1885, y de Blake, del siglo XVIII y de los Salmos, es decir, lo que se hizo entonces, era de algún modo un reflejo tardío, un espejo tardío y menor de lo que se había hecho en otras partes del mundo, sobre todo en Europa.

Pero el caso de Xul Solar era muy distinto, es verdad que el nombre de Xul ha sido vinculado al más intenso y más vasto de los movimientos de renovación de aquella época, me refiero al expresionismo alemán, mejor dicho judeo-alemán. Pero creo que en el caso de Xul, no hubo una imitación. Creo que en el caso de Xul hubo algo más importante, hubo una esencial afinidad. Lo conocí a Xul y comprendí que nunca había tratado con un hombre de tan rica, heterogénea, imprevisible e incesante imaginación. En general vivimos de memoria; nuestra vida —como dijo Emerson— tiende a ser una cita: *Life becomes a quotation*, pero Xul vivía inventando y pensando continuamente.

Recuerdo un día de verano, un día de espantoso verano de Buenos Aires, de diciembre o enero; yo llegué a casa de Xul, a la calle Laprida y le pregunté a Xul lo que había hecho, y comprendí inmediatamente que era absurdo preguntarle a alguien qué había hecho, cuando ya era mucho sobrevivir a esa opresión de calor húmedo; y Xul me dijo: "No, hoy no hice nada. ¡Ah!, sí —dijo después— fundé doce religiones después de almorzar". "Doce religions pos coming", creo que dijo, pero mi recuerdo del "Creol" es sin duda defectuoso y anacrónico. Digo anacrónico porque Xul, que había inventado doce idiomas, vivía también continuamente reformándolos. Me explicó lo del número doce, el número doce correspondía a los doce símbolos, a las doce figuras del Zodíaco.

Xul creía que la verdad era una, pero que cada uno de nosotros —según su horóscopo— estaba predestinado para una versión de la verdad, y entonces los hombres debían elegir según su horóscopo ("No hay que dar un paso sin el horóscopo", lo decía Xul) la religión que les convenía.

Recuerdo que en Cambridge, estuve explicándole a mi mujer el sistema duodecimal y recuerdo la conversación que yo tuve con Xul cuando llegamos a la conclusión de que sería muy fácil modificar los signos, es decir, agregar dos signos más, de suerte que "uno-cero" significara doce, y "uno-cero-cero", doce por doce, ciento cuarenta y cuatro. Pero llegamos a la convicción de que sería difícil que los hombres aceptaran esa innovación, porque para eso tendrían que modificar también el lenguaje oral, es decir, tendrían que llamar "cien" a ciento cuarenta y cuatro, y así a los demás. A Xul, y esto era muy raro en esa época, y es muy raro ahora también, no le preocupaban las modas literarias. Xul comprendía, mejor dicho, Xul sentía, que lo que llamamos realidad, es lo que queda de las antiguas imaginaciones. Aceptamos la estructura de gobierno, es verdad que esa estructura ha sido fijada alguna vez; aceptamos el idioma, es verdad que ese idioma ha sido fijado y tiene sus raíces en otros, y tendemos a creer que ese mundo complejo y en gran parte ajeno en que vivimos, es la realidad; pero Xul sabía que la realidad puede modificarse continuamente, y creía que su misión consistía en esa revolución continua.

He dicho que Xul era cosmopolita, un ciudadano del cosmos. La verdad es que le interesaban todas las cosas, aun las mínimas; o mejor dicho para él como para la divinidad, no había cosas mínimas; todo era digno de estudio, y todo lo estudiaba, y todo lo renovaba. Si tuviéramos que encontrar algún hombre parecido a Xul, tendríamos que pensar en William Blake; su obra no se parece, desde luego, nadie puede confundir un cuadro

de Xul con un cuadro de Blake, pero se parece en el sentido de que ambas obras salieron de experiencias íntimas: los dos fueron pintores místicos. Xul no creía especialmente en el arte moderno. Xul tenía un gran conocimiento de la historia del arte, y la mayoría de las innovaciones le parecían arcaísmos. Xul me dijo que él era un pintor realista, era un pintor realista en el sentido de que lo que él pintaba no era una combinación arbitraria de formas o de líneas, era lo que él había visto en sus visiones. Xul me explicó que los visionarios ven —digamos— las formas del bien, las formas del mal; hablan con las divinidades que rigen al mundo. Xul creía en las muchas divinidades, no creía que la idea de un solo Dios, concepto del monoteísmo, fuera una ventaja; pero creía también que el visionario da ciertas formas a esas íntimas fuerzas y a esas divinidades; por eso, un místico cristiano, un místico budista y un místico musulmán, pueden ser igualmente sinceros; los tres oyen y ven las mismas cosas, pero les dan su propia forma: algo así acontece en los sueños.

Noto que al hablar de Xul estoy insistiendo en lo místico, y esto puede ser una mala estrategia mía, ya que puede quedar de mis palabras la idea de que la inteligencia de Xul era ante todo una inteligencia fantástica y arbitraria, una mera curiosidad. Sin embargo, no era así, y quiero recordar una de las últimas veces, acaso la última que vi a Xul. Yo estaba en la Biblioteca Nacional, con mi breve seminario de estudiantes del anglosajón; estábamos leyendo el "Fragmento heroico de Finnsburh". Xul llegó, le mostramos el texto anglosajón; Xul, que había leído tantas cosas no había tenido nunca un texto anglosajón en las manos; no precisamos explicarle las dos letras rúnicas del alfabeto anglosajón porque él ya las conocía.

Y luego yo leía en voz alta los cinco o seis primeros versos y fuimos analizándolos etimológicamente, y cuando concluíamos el pasaje, Xul me dijo: "Creo que usted lo ha pronunciado mal". Yo me quedé asombrado y le dije que yo los pronunciaba según las reglas del Doctor Suich y otros lingüistas. Y él me dijo: "Bueno, esto puede ser cierto, pero piensen ustedes que los sajones acababan de adoptar el alfabeto latino y no hay razón alguna para suponer que no lo usaran fonéticamente". El argumento me pareció interesante pero pensé —creo que Xul estará oyéndome y estará sonriéndose—, pensé que podría valer más la autoridad de los filólogos. Luego, meses después, fui a Escocia, pasé una inolvidable tarde con un grupo de germanistas de Edimburgo, releímos el "Fragmento heroico de Finnsburh" y reconocí que ellos lo leían tal como Xul lo había leído. Les pregunté en qué se basaban y me dijeron que habían llegado a esa conclusión mediante el estudio comparativo de dialectos de Inglaterra, de Escocia, de Dinamarca y de Noruega. Y yo les dije: "Pues bien, yo tuve un amigo en Buenos Aires que no precisó estudiar esos dialectos, que llegó a la misma conclusión por el mero ejercicio de la inteligencia". Es decir, Xul abrió un texto en un idioma desconocido, y lo leyó tal como llegaron a leerlo después de laboriosos estudios los germanistas.

Recuerdo también diálogos de Xul con Pedro Henríquez Ureña —ese nombre tiene que ser familiar aquí—, con Amado Alonso y con un hombre erudito, Pullman, y recuerdo que en esas conversaciones Xul no era ciertamente el que sabía menos. Xul se había, no diré asomado, Xul había intuido todas las disciplinas y había innovado en ellas.

Decir que Xul fracasó es absurdo. Como he dicho en este prólogo, los que fracasamos fuimos nosotros. No hemos sabido ser dignos de él. Cuando se habla de un hombre de otra época, y ya Xul es de otra época, ya yo soy de otra época, ya yo soy un arcaísmo —esto se comprende— se dice que dado aquel tiempo, lo que aquel hombre hacía era audaz; pero en el caso de Xul no ocurre eso; en el caso de Xul ocurre exactamente lo contrario. Creo que seguiremos viviendo, nuestros hijos seguirán viviendo, nuestros nietos seguirán viviendo, y no sé si habrán alcanzado todavía a Xul, ese hombre extraordinario. Aquí estamos rodeados de algo harto más elocuente que mis vacilantes —vacilantes por emoción— palabras, aquí está la obra de Xul, parte de la obra de Xul, su obra pictórica; porque ahí está también su obra lingüística y está esa obra literaria "Los Signos", ese relato de sus excursiones por el otro mundo, porque él como el místico sueco Swedenborg también anduvo por el otro mundo, y todo esto lo ha registrado y lo iremos leyendo, lo iremos descifrando. Y quiero concluir con una anécdota. Cuando murió William Morris, traductor de los escandinavos, renovador de la pintura, de las artes gráficas, de la poesía también, todos dijeron que Inglaterra había sufrido una gran pérdida. Y uno de sus discípulos, Bernard Shaw, dijo: "A un hombre como William Morris sólo podemos perderlo con nuestra muerte; William Morris está aquí, debemos ser dignos de su alta memoria, debemos continuar su pensamiento, así como Platón hizo con Sócrates". Yo tengo para mí, que si Platón escribió sus diálogos, lo hizo para jugar con la idea de que Sócrates estaba a su lado. Platón encaraba un problema y se decía: "¿Qué hubiera dicho Sócrates?". Y creo que nosotros deberíamos hacer lo mismo con Xul.

No sé qué es la muerte. Creo que Xul no le daba demasiada importancia. Xul creía, no como una curiosidad sino como una verdad, en la reencarnación. Me gustaría pensar que Xul está aquí. No me parece inverosímil; tan extraña es la muerte que no resulta menos increíble creer en la vuelta de alguien, en su desaparición. Sea lo que fuere, Xul está aquí, en sus obras. Xul vive en mi memoria; a veces, cuando creo haber inventado algo, me doy cuenta de que Xul está inventándolo a través de mí, o quizá a pesar de mí. Los invito ahora a olvidar lo que he dicho, los invito a que vivamos todos juntos, a que convivamos, o polivivamos, o panvivamos como diría Xul, en este mundo de sus visiones, de sus líneas, de la alegría, de la pureza y de la melodía de sus colores.

[*] Discurso de Jorge Luis Borges en la inauguración de la Exposición "Homenaje a Xul Solar", en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, el 17 de julio de 1968. Texto proporcionado por el señor Jorge López Anaya.

Y en:
Comunicaciones 3, “Recuerdos de mi amigo Xul Solar”, por Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1990.
Y en:
Xul Solar, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Libro Nº 62, septiembre de 1998.
Y en francés en:
Hommage à Xul Solar. Catálogo del Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 20 Octobre - 27 Novembre, 1977.
Y abreviado en:
Diario *La Opinión*, Buenos Aires, 15 de junio de 1975, con el título “Huésped de infiernos y de cielos”.
Diario *La Opinión*, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1977, con el título “Xul Solar en París”.

HOMENAJE A CARLOS M. GRÜNBERG[38]

DISCURSO

La tarde, la tarde de Buenos Aires, ese Buenos Aires que él amó tanto, nos congrega para recordar a nuestro amigo, el gran poeta Carlos Grünberg. Digo deliberadamente gran poeta, ya que la palabra gran poeta connota cierta publicidad en el sentido más noble de la voz: recuerda el *os magna sonaturum* de los latinos; porque Grünberg fue raras veces un poeta íntimo; llegó a serlo al fin. Al principio Grünberg llegó a la poesía, lo sospecho, por el camino de la técnica. Grünberg sabía —tantos poetas lo olvidan— que el instrumento del poeta es el lenguaje, y Grünberg se dio al estudio de ese instrumento. Así, en su obra vemos el influjo de otro gran poeta verbal: Lugones. Grünberg estudió la rima, la metáfora, la métrica; todo esto que tantos jóvenes poetas atolondradamente olvidan, y concibió sus primeros poemas modestamente, los concibió como ejercicios de estilo, como juegos de rima, pero el arte y la vida lo llevaron más lejos; empezó por aquellos libros —recuerdo *El libro del tiempo*— que son admirables ejercicios pero en los cuales no estaba todavía el Grünberg que nosotros queremos y recordamos; y luego recuerdo una tarde en que me llevó el manuscrito de su libro *Mester de Judería*,[39] recuerdo la emoción con que lo leí y lo releí, recuerdo sobre todo un poema que de antemano parecería condenado a lo imposible, el poema "Circuncisión" y el poema "Apellidos", y recuerdo también que yo he llevado ese poema por todo el mundo.

La última vez que tuve la felicidad y el honor de hablar con mi maestro, con nuestro maestro podríamos decir, Rafael Cansinos Assens, yo le recordé ese poema y Cansinos repitió algunos versos paladeándolos. Y sé que ahora en los Estados Unidos, en Cambridge, hay muchachos y muchachas americanos cuyas tardes están enriquecidas por la memoria de esos versos de Grünberg cuyo misionero yo fui.

En general, cuando se trata el tema judío, el tema de la nostalgia, el tema del éxodo, el tema de la diáspora, se lo hace con cierta blandura, se lo hace urgido por la nostalgia; en cambio, Grünberg llevó a ese tema una amargura y llevó también una suerte de coraje florido, de alegría, y ésta es la innovación de Grünberg. Cuando, yo pienso en versos como: "… cortó el *sovejo* filisteo, para trocarte en un hebreo / cortó el *sovejo* porque eres Judá ben Sión y no Juan Pérez / ahora gimes, lloras, gritas / gritas con gritos israelitas / aún no sabes pobre crío / que cuesta sangre ser judío / que cuesta sangre como el arte / como si fuese un arte aparte / que cuesta sangre día a día / del nacimiento a la agonía / que cuesta sangre, que con ésta / va la primera que te cuesta".

O en aquellos otros versos de "Apellidos", llenos de admirable insolencia, aquellos de: "La vida de los Pérez es más fácil / pero su eternidad es más difícil…"; ahí Grünberg ha llevado a la poesía judía un acento que si no me engaño —mis conocimientos son escasos— es un acento nuevo dentro de esa poesía que suele ser grave y triste; pero Grünberg llevó a esa poesía la amargura, la insolencia también y el coraje; y eso es una parte de la obra que nos ha legado. Y además de su obra personal, además de esos versos y de otros como el que acabamos de oír, admirablemente dicho; además de esos versos hay otro bien que debemos a Grünberg, y es éste: hasta ahora el nombre de Heine era poco más entre nosotros que una suerte de superstición; se aceptaba a Heine porque se sabía que es un gran poeta, como se acepta a Píndaro acaso sin haberlo leído y sin conocerlo; es verdad que abundaban las traducciones españolas de Heine, pero en todas esas traducciones el gran Enrique Heine, está calumniado, se lo traduce en prosa o se lo traduce en flojos versos románticos españoles; pero Grünberg hizo el milagro, Grünberg nos dio traducciones filológicamente justificables, científicamente justificables, y lo que es aún más, Grünberg trajo al idioma español la voz de Heine, la entonación de Heine, y creo que lo esencial en un poeta no son sus ideas, ni sus metáforas, ni sus conceptos, ni tampoco los argumentos; todo esto es auxiliar, todo esto es finalmente deleznable, lo importante es la voz del poeta, la respiración de sus versos, y esa respiración, esa voz de aquel Heine que murió en su *matratzen gruft*, en París, hace más de un siglo, esa voz la trajo Grünberg. Quienes no sepan el alemán, quienes quieran oír la voz de Heine, directamente pueden hacerlo leyendo la traducción de las *Melodías Hebreas*. Pues bien, esa voz de Heine, esa entonación, esa respiración de Heine, eso está dado con una precisión admirable, con una precisión que no vacilo en llamar milagrosa en las versiones de Grünberg, de suerte que los motivos de nuestra gratitud son dos: Grünberg nos ha dado su obra, nos ha dado la amargura judía y cierta insolencia, cierto coraje judío también, que no estaba en la poesía de la estirpe —en todo caso en la que yo he podido alcanzar— y nos ha traído, también, para todos aquellos cuyo idioma es el español, nos ha traído la voz de Heine.

Yo he hablado de un gran poeta, creo que quizá la palabra *gran* es una palabra superflua, porque lo importante no es ser un gran poeta, aunque Carlos Grünberg lo fue, lo importante es ser un poeta y esto Grünberg lo fue también. Yo leí esta tarde un admirable poema de Longfellow, "El cementerio judío de New Port", y ahí habla del "largo y misterioso éxodo de la muerte"; pues bien, creo que podemos refutar a Longfellow, la frase es bella pero Grünberg está con nosotros ahora, está en sus versos y está su verde y vivo

recuerdo en nuestra memoria.

Cuando murió William Morris, muchos periodistas dijeron que Inglaterra había perdido mucho y Bernard Shaw dijo: “A un hombre como Morris sólo podemos perderlo con nuestra muerte”. Yo creo que la poesía, que el espíritu de Carlos Grünberg vive; si lo perdemos es por culpa nuestra. Tenemos que ser dignos de esa alta memoria, tenemos que ser dignos de ese gran poeta invisible, y casi desconocido, de ese poeta que recorría las calles de Buenos Aires y que no solía recordar que era, entre tantas otras cosas, un gran poeta. Por lo pronto, sé que nosotros nos encargaremos de mantener viva su memoria; y, además, cuando nosotros hayamos pasado, cuando nosotros recorramos también el misterioso éxodo de la muerte, ahí estarán los versos de Grünberg viviendo en la memoria y en la boca de los hombres.

[*] En revista *Davar*, Buenos Aires, Nº 119, octubre-noviembre-diciembre de 1968. Discurso pronunciado en la Sociedad Hebraica Argentina, el 14 de septiembre de 1968.

VINDICACIÓN DE LA POESÍA

A partir del Renacimiento, las defensas de la poesía constituyen un género literario, que obedece a tácitas leyes. El lector espera, no en vano textos que notoriamente aspiran a ser piezas de antología, un estilo dogmático y efusivo, la exhortación patética y no la persuasión razonable. Tan hondas e instintivas son esas leyes que no estoy demasiado seguro de poder eludirlas y tal vez ya estoy observándolas.

Durante el curso de una vida ya larga, he creído notar que la poesía suscita indiferencia, recelo y una secreta hostilidad. Se la venera, se intercala en el diálogo habitual una que otra cita, se articulan los nombres de Virgilio o de Shakespeare, pero muy pocos la frecuentan. La convención cortés de que en un pasado impreciso todos hemos leído a los clásicos nos exime de leerlos. En este momento ¿cuántos de los amigos de mi lector están leyendo la *Odisea?* Parejamente, los editores aseguran que nadie compra libros de versos, salvo en el caso de ejemplares de lujo o de obras completas, que son formas ostensibles de vanidad.

Mi sencillo propósito es recordar, con un gasto mínimo de retórica, las virtudes del verso y las insospechadas y accesibles felicidades que puede depararnos. Penetrar en una novela, género preferido de nuestra época, que se dice atareada, es como penetrar en un salón lleno de personas desconocidas. Oímos y aprendemos sus nombres y gradualmente vamos distinguiendo sus rostros y las almas que los habitan. Hay novelistas que enriquecen esas inherentes molestias con otras que les son peculiares: el caos cronológico, la ardua ambigüedad de los pronombres y aun de los nombres, la confusión, en una misma página o párrafo, del presente y de la memoria. Prescindiendo de tales novedades, o perversiones, felizmente no inevitables, queda un hecho esencial: el más o menos largo aprendizaje o, si el neologismo es perdonable, aclimatación, que la novela nos exige. Lo mismo cabe decir del relato, si bien las ceremonias de iniciación duran menos tiempo. En ambos casos —en *La guerra y la paz*, digamos, o en *La humillación de los Northmore*— nos hallamos ante otros y tardamos un tiempo en averiguar quiénes son, y finalmente, si no somos indignos de la obra, en comprender que somos esos otros, mejor dicho, que no hay una diferencia fundamental entre nosotros y ellos. En cambio, la poesía (como la música) es el inmediato lenguaje del Espíritu. Consideremos, para mayor imparcialidad, un ejemplo que no es de mi preferencia y que está muy lejos de mis hábitos literarios. El sujeto es el cisne:

> *Boga y boga en el lago sonoro*
> *donde el sueño a los tristes espera,*
> *donde aguarda una góndola de oro*
> *a la novia de Luis de Baviera.*

La repetición del verbo inicial no es afortunada, la palabra *sueño* es impropia, la semejanza de aguardar y esperar puede ser incómoda, la usura de los años ha gastado los lagos y las góndolas, pero la estrofa sigue siendo, en 1968, un símbolo preciso de nuestra soledad y de nuestras tardes. Más allá de la mera inteligencia, más allá de sus meras operaciones, laudatorias u hostiles, la estrofa de Darío nos confiesa y misteriosamente nos place.

He alegado un ejemplo casi al azar; pude haber alegado otros de Shakespeare, de Verlaine o de Whitman, y acaso de cualquier otro autor, porque a todo poeta le ha sido dado, siquiera una vez en la vida, escribir el mejor verso del mundo. Ese insondable privilegio nos insta a proseguir. El Espíritu sopla donde quiere.

Mi fácil argumento es, como se ve, de carácter hedónico. ¿A qué abstenernos de los placeres de la poesía, tan accesibles y tan íntimos? Empecemos por los contemporáneos; pronto mereceremos la exploración de las regiones ultraterrenas de la *Comedia* y el sonido y la furia de *Macbeth*.

Eludamos, al principio, el estudio de los clásicos españoles, cuyo lenguaje tiene connotaciones que no son ya las nuestras; eludamos también a los profesionalmente modernos, que no han pasado por la prueba del tiempo y que pueden ser, apenas, actualidad.

De Quincey dividió la literatura en dos categorías: la del conocimiento, cuyo tema es intelectual, ya que aporta noticias y razones; la del poder, cuyo fin es ennoblecer y exaltar la capacidad de las almas. El arquetipo de esta última es la poesía; desoírla es empobrecernos. Que cada cual la busque donde le plazca; en algún sitio está esperándolo.

[*] En diario *La Nación*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1968.

MONSERRAT

Basta el examen de un álbum de fotografías de Buenos Aires, por bien ejecutado que esté, para llegar a la conclusión, acaso un tanto melancólica, de que las calles y los barrios de nuestra bien amada ciudad se diferencian menos por lo que son, que por la imagen que nos han legado los años. Así, desde un punto de vista arquitectónico, la calle Florida nada ofrece de memorable, pero es indiscutible que pasear por la calle Florida —mejor dicho, la conciencia de ser una persona que va por la calle Florida— tiene algo de agradable y de singular. El hecho se repite en el Barrio Norte. Distraídamente lo reducimos a las nobles y a veces vanidosas mansiones que edificaron algunos caballeros nostálgicos para jugar a estar en París; distraídamente no vemos los departamentos, los comercios, las casas viejas, los conventillos y el paredón del ferrocarril. En cuanto al Sur… la imagen que perdura es de casas bajas, de manzanas monótonas y parejas, de azoteas con balaustrada, de llamadores de bronce, de zaguanes abiertos en cuya hondura está la íntima claridad de los patios. Así lo ven los ojos de nuestra fe. En realidad, ese platónico Sur no está en lugar alguno del mapa. Siempre nos estorba una circunstancia, una estación de servicio, un laboratorio; el anhelado Sur está siempre un poco más lejos, siempre a la vuelta de la esquina en que lo buscamos.

¿Qué es Monserrat? ¿Qué es ese barrio viejo de Buenos Aires del que ahora soy vecino? Es, ante todo, una memoria de las cosas que fueron. Al promediar el siglo dieciocho, era un vago arrabal. Podemos pensar en alguna chacra, en torpes callejones de tierra, quizá en alguna quinta. La variedad de flores era menor, pero cabe esperar que no faltarían la madreselva, la retama, la rosa, los jazmines y las violetas. El Norte y el Sur no separaban entonces a Buenos Aires; el eje era la Plaza Mayor y la creciente población iba abriéndose en arcos, tanto más solitarios y pobres cuanto más alejados. Para decirlo con alguna pompa, la aurora y el poniente nos regían y no la calle Rivadavia.

El puntual historiador de la zona, Francisco L. Romay, acaba de informarme que la parroquia de Monserrat data del 3 de octubre de 1769. Treinta años después, funciona en el antiguo Hueco de Monserrat, la Plaza de Toros, que llegó a congregar, algún domingo, más de dos mil espectadores.

Las instalaciones eran precarias; antes de la lidia, los animales solían salvar la valla de los corrales y perseguir a los vecinos; muertos y abandonados a los cuervos, el hedor apestaba. Hacia 1800, el espectáculo se llevó a un barrio más lejano: el Retiro. Es sabido que en 1816, tomamos la decisión de dejar de ser españoles y de ser esa cosa nueva, argentinos; la corrida era específicamente hispánica y acabó, como era de prever, por ser abolida. Lo mismo, en los Estados Unidos, ha acontecido con el uso del té, juzgado y condenado por británico.

A las parroquias de la Concepción y de Monserrat se les dio, en aquel entonces, el nombre de Barrio del Tambor. Ese instrumento resonaba, ensordecedor y monótono, en los candombes de los negros. De la Concepción y de Monserrat salió el famoso Regimiento 6, de Pardos y Morenos, eufemismo administrativo que sorteaba los riesgos de las palabras “negro” y “mulato”. Ese regimiento se distinguió en la carga del Cerrito, en Montevideo, victoria que los biógrafos de Soler atribuyen a Soler, y los biógrafos de Rondeau, a Rondeau. Del Regimiento 6 diría el poeta Hilario Ascasubi, “más bravo que gallo inglés”, aludiendo a una estirpe acreditada.

Monserrat, como tantas otras parroquias de Buenos Aires, tiende a perder sus rasgos diferenciales y a confundirse con el centro, pero en la memoria común perdura este alarde de sus antiguos compadritos:

> *Soy del barrio ’e Monserrate,*
> *Donde relumbra el acero;*
> *Lo que digo con el pico;*
> *Lo sostengo con el cuero.*

Voy a concluir con una anécdota, en la que relumbra el acero. Hará diez años, en la esquina de Bolívar y Venezuela, un muchacho injurió a un desconocido y lo mató de una puñalada. Serían las ocho de la mañana; antes de las nueve, el comisario fue a un conventillo de la calle Chile y arrestó al malhechor. Nadie lo había delatado, pero la policía no ignoraba que era el último pendenciero del Sur que todavía usaba cuchillo. El culto de la tradición tiene sus peligros.

[*] En revista *Lyra*, Buenos Aires, Año XXV, Nº 207-209, diciembre de 1968.[40]

LA ESPERA[41]

Lo escribo ahora así. Cumplida la agonía
quiero morir del todo. Las vagas formas amarillas
que apenas entreveo, el ilusorio día,
la vida atroz, la incesante pesadilla,
la rutina porfiada, la prescindible historia,
se alejan lentamente. El tiempo establecido
ya se agota. Aguardo ante el ocaso que el olvido
me depare un sueño sin memoria.
Quimérico, secreto, espectral camino,
sus ilusorias leyes inventan un destino
que aunque soñado, quiere ser el mío.
Ya vence el plazo prefijado. De este encierro
la firme puerta es de cansado hierro.
Por eso espero. Se detendrán las aguas de mi río.

1969[42]

* En revista *Pájaro de fuego*, Buenos Aires, Nº 8, agosto de 1978.

ISIDORO ACEVEDO[43]

¿De quién es la memoria de los días
que fueron tuyos en el tenue tiempo
de la ciudad perdida que seguimos
llamando Buenos Aires? Era otra,
con las calles de tierra y con el patio
propicio a la diamela y a la tarde,
y cariñosas quintas en Barracas,
y las orillas en que entraba el campo
y el cimbrón de la res en los corrales
de Miserere y la caliente daga
del mazorquero en la garganta humana.
¿De quién serán ahora esos recuerdos
y los otros más íntimos, abuelo,
de Leonor tu mujer, hija de Suárez,
el de Junín, y la pausada muerte
de Estanislao del Campo, tu vecino,
que fue tu amigo y sigue siendo el nuestro,
y el caballo sudado y las patriadas
de Cepeda y Pavón y el Puente Alsina?
Tuyos no son, que eres apenas polvo.
Míos no pueden ser; los entreveo
y se van como un sueño en la alborada
y por ventura son más míos que tuyos
y hoy son de quien los mira en este pálido
espejo de palabras apagadas,
salvo que exista inconcebiblemente
un archivo de Dios, una memoria
de todo lo que fue desde el principio,
que también se dilata hacia un pasado
que no tiene principio. Mi tarea
es rescatar lo ajeno, lo de nadie,
lo que sólo perdura en una anécdota,
en el daguerrotipo que se borra,
en el mármol que cubre la ceniza.
Soy una piedra rúnica que el tiempo
roe y destroza en un antiguo páramo.
Soy aquel que ha trazado una escritura
secreta que no entiende y que ninguno
acabará de descifrar. Dios sabe
si llegará la sombra que la espera.

[*] En revista *Davar*, Buenos Aires, Nº 124, invierno de 1970.

ENRIQUE BANCHS

DISCURSO

Señoras, señores:

De Enrique Banchs podemos afirmar, tergiversando, como es de uso, el recto sentido de la frase, que fue un *homo unius libri*. Notoriamente, ese libro único es *La urna*. Es fama que publicó otros tres —*Las barcas, El libro de los elogios, El cascabel del halcón*—, pero esos bien ejecutados y algo intrascendentes volúmenes no valen mucho más que sus títulos, nada memorables por cierto. Al igual de todos ustedes, no he examinado los tenaces artículos que *El monitor de la educación común* atesora y que llevan, creo, su firma. Al conjunto de los sonetos que integran *La urna* podríamos agregar, sin desmedro, algunas piezas ulteriores que Pedro Henríquez Ureña, buen juez, había aprendido de memoria, sin proponérselo.

Sin otros datos que los que las estrofas nos dan, podemos reconstruir la trivial y trágica historia cuyo fruto sería el libro impar, uno de los más admirables de nuestro idioma y que las generaciones humanas, según la sentencia de Milton, no se resignarán a dejar morir. Hacia 1910 o 1911 —la precisa fecha no importa—, una mujer dejó a Enrique Banchs o lo rechazó o, lo que puede ser más doloroso, no se percató de él. El hecho corresponde a la biografía de todos los hombres que han sido, pero esa frecuencia no atenúa (ya Heine inmortalmente lo ha dicho) su carácter atroz. Abandonar o ser abandonado —lo mismo da— es común a todo destino. Lo que importa es el uso particular que damos a esa anécdota cotidiana. En el ilustre caso de Enrique Banchs, el uso fue *La urna*.

Hace medio siglo, Banchs no pudo haber sospechado que aquella desventura amorosa, que tal vez lo acercó a la tentación del suicidio, sería con los años lo mejor que podía acontecerle. La felicidad es un fin; la desventura es trasmutable, si los propicios astros lo quieren, en poesía o en música.

Alguien ha computado que *La urna* consta de cien sonetos. Soy insensible a los encantos de la estadística, fidedigna o errónea; más significativo es el hecho de que los sonetos de Banchs son incomparables. No admiten otro rasgo diferencial que la trémula perfección. Es harto fácil parodiar a Lugones, a Darío, a Quevedo, a los Argensola o a Góngora; ellos mismos lo han hecho más de una vez, involuntariamente. Esa facilidad se debe a que su labor está hecha, no sólo de emoción, sino del uso o del abuso de determinados procedimientos. En sus líneas hay hábitos sintácticos que recurren, hay palabras y metáforas preferidas. No así en el caso de Enrique Banchs. Apenas si advertimos que el modernismo —esa amplia libertad que, inspirada por Hugo, por los simbolistas y por Walt Whitman, renovó las letras de nuestra América y luego las de España — ha pasado por ahí. Lo demás, lo esencial, es Enrique Banchs. Las piezas de *La urna* no suelen atenerse al arquetipo itálico que importaron Garcilaso y Boscán; hay muchas (acaso las mejores) cuya estructura —tres cuartetos de rimas variables y un dístico pareado para concluir— es la de Shakespeare. Verbigracia, el soneto del espejo:

Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.

Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso agonizante
también en él inclina la cabeza.

Si hace doble al dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma.
Y acaso espera que algún día habite

en la ilusión de su azulada calma
el Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas.

Salvo algún arcaísmo o hispanismo, el vocabulario carece de connotación geográfica o temporal; las imágenes de la aurora, de los dos crepúsculos del día, de la luna, de la selva y del ruiseñor son las tradicionales de la lírica.

La poesía española propende a la efusión y a la interjección, cuando no al brusco grito; la que nos ha legado

Enrique Banchs es reservada, íntima y, casi a su pesar, conmovida.

No ha dejado discípulos, no ha modificado el decurso de la literatura argentina. Si no hubiera existido, faltaría una sola cosa, una estrella.

[*] *En Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, Tomo XXXV, Nº 137-138, julio-diciembre de 1970.[44] Discurso pronunciado el 17 de diciembre de 1970 con motivo de la muerte de Enrique Banchs.

LOS AMIGOS

La más íntima de las pasiones argentinas es la amistad; yo pienso mucho en mis amigos.

El primero es mi padre, que murió en una casa de Buenos Aires, en el verano de 1937, al cabo de una morosa y dura agonía, que sobrellevó con sonriente resignación y con una secreta impaciencia. Era tan modesto que hubiera preferido ser invisible. Había nacido en 1874, en el Paraná (la gente decía entonces el Paraná y acaso, aún el Entre Ríos). Su padre, el coronel Francisco Borges, se había hecho matar, a la cabeza de unos cuantos soldados, en el combate de La Verde, ya después de la rendición de Mitre, su jefe, a las fuerzas comandadas por Arias. Su madre era inglesa; mi padre debidamente apreciaba esa amistad británica de su sangre, pero acaso por pudor, solía hacer bromas contra los ingleses. Decía, por ejemplo: "No sé por qué hablan tanto de los ingleses. ¿Qué son, al fin y al cabo, los ingleses? Son unos chacareros alemanes".

Fue abogado y profesor de psicología. Descreía del derecho; pensaba que los códigos no son otra cosa que arbitrarias reglas de juego. Le inquietaba la metafísica; sin mencionar ni fechas ni nombres, me expuso lentamente, con la ayuda de un tablero de ajedrez, las paradojas de Zenón de Elea y, otro día, con la ayuda de una naranja, la doctrina de Berkeley. Yo no había cumplido nueve años; recuerdo mi perplejidad y aún mi alarma ante esos curiosos inventos que sutilmente socavaban mi tranquilo universo.

Debo a mi padre otra inquietud, que sigue acompañándome: la poesía. Yo había creído que la palabra no era otra cosa que un medio de comunicación, un instrumento más; por su fervorosa y pausada voz me fue revelado que podía ser también una magia, una música y una pasión. Al cabo de los años, de tantos años, hay estrofas de Swinburne y de Keats que recuerdo y repito con la precisa entonación de mi padre. Mucho pensó, mucho escribió, mucho olvidó y rompió, y publicó muy poco. En algún número de la benemérita revista *Nosotros* perduran tres sonetos que merecieron el elogio de Banchs. Acuden a mi memoria estos versos:

La noche azul, aquel jardín callado
Los jazmines más blancos que la luna,
Dime: ¿No vierten claridad alguna,
Son de horas muertas que no tienen dueño?
Dime: ¿Te quise? ¿Fue verdad, fue sueño?

Como tantos señores de su época, mi padre era anarquista individualista, a la pacífica manera de Spencer. Durante un largo veraneo en el Paso del Molino, en Montevideo, ciudad que quería mucho, me dijo que me fijara bien en las banderas, en los escudos, en los cuarteles, en las iglesias, en las carnicerías y en las sotanas, para poder contar a mis hijos que yo había visto esas cosas raras, que no tardarían en desaparecer de la faz de la tierra. No sin melancolía compruebo ahora que la profecía era prematura. Durante un año o dos mi padre fue vegetariano, "para no alimentarse de cadáveres". Tampoco era supersticioso en lo que se refiere a las letras; solía declarar que no le gustaban ni Goethe, ni Milton, ni Calderón, ni Dickens, ni Cervantes. En vano traté de convertirlo al culto de estos últimos. También abominaba de Góngora y, por supuesto en otro plano, de Andrade. Le oí decir que la perfección de lo hueco estaba en los versos del entonces venerado entrerriano:

¿En qué piensa el coloso de la Historia
De pie sobre el coloso de la Tierra?
Piensa en Dios y en la Patria.

La referencia, debo prevenir al lector, es al general San Martín y a la Cordillera. Era devoto de Montaigne y de William James y la historia era uno de sus placeres. Entre tantas cosas, me legó el hábito de leer y releer el *Libro de las mil y una noches*, en la versión de Lane, que aún conservo. Decía que los gauchos fueron, por lo general, sedentarios; recuerdo sus cordiales discusiones con Ricardo Güiraldes, que tenía del gaucho, según se sabe, un concepto romántico.

De este otro amigo voy a hablar. No he conocido hombre más bueno; la cortesía (ya alguna vez lo dije) era la primera forma de su bondad. Nos conocimos hacia 1924. Yo no era nadie y él era un escritor conocido, aunque no todavía el autor famoso de *Don Segundo Sombra*. Representaba el mejor tipo de señor argentino. Su formación era heterogénea; le interesaban por igual los escritores simbolistas de Bélgica y de Francia y las especulaciones teosóficas. En la biblioteca de La Porteña había dos secciones donde figuraban esas dos alas de su espíritu; ahí estaban la India y Jules Laforgue y Jean Moréas. Era el más generoso de los lectores; en mis torpes manuscritos adivinaba, de un modo casi mágico, lo que yo había querido decir y no había llegado a decir. Le aburría la tarea de la escritura y cualquier pretexto era bueno para postergarla inmediatamente. Cuando, en un pequeño departamento de Solís y Victoria, se puso a redactar *Don Segundo Sombra* en un libro mayor de la estancia, Adelina del Carril, su mujer, juiciosamente nos pidió a los amigos que no lo visitáramos, para que la novela emprendida tuviera fin.

En vísperas de un viaje a Europa (no el último), Ricardo y Adelina llegaron a la hora de almorzar y advertí, sin mayor extrañeza, que Ricardo traía su guitarra. Nos dijo que permanecería en París tres o cuatro meses, pero que no le gustaba la idea de que lo sintiéramos lejos. La guitarra quedaría en nuestra casa y él seguiría estando con nosotros, de esa manera.

Siempre que se habla de Ricardo se nos recuerda que fue uno de aquel grupo de *niños bien* que llevaron, poco antes del Centenario, el tango a París, episodio al que se atribuye, no sé por qué, cierta misteriosa importancia. Ser, a los argentinos, les importa menos que parecer; el hecho de que un baile porteño, que había florecido en las casas malas de Junín y Lavalle, fuera conocido en París, nos pareció un regalo del Cielo. Todos, por lo demás, éramos entonces franceses honorarios, aunque en Francia nadie lo sospechara y nos tomaran por guatemaltecos o búlgaros.

En 1926, Güiraldes publicó *Don Segundo Sombra*, que tiene menos de novela realista que de elegía que deplora, en el estilo lugoniano de aquella fecha, la desaparición de un mundo pastoril y feudal. La violenta luz de la gloria —así lo sentimos sus compañeros— cayó sobre él, pero a la gloria siguió el cáncer. En 1927, después de una operación y de una agonía que sobrellevó con firmeza, con la firmeza de sus duros troperos y domadores, moriría en París.

He hablado de dos hombres de talento; ahora hablaré de hombres de genio. La diferencia, creo, está en el hecho de que los últimos nos dan la impresión de un gran vuelo intenso y espléndido, no exento de alguna irresponsabilidad y de caídas bruscas. (Dante, que gobernaba sabiamente su obra, fue un talento y un genio; Shakespeare fue sólo un genio. Lo mismo diría yo de Walt Whitman y de nuestro Sarmiento.)

Ahora me referiré brevemente al gran escritor andaluz Rafael Cansinos-Assens, que, más allá de los laberintos dudosos de la genealogía, resolvió ser judío y llegó a serlo, por las largas vigilias que dedicó a la lengua sagrada, por sus excertas del *Talmud*, por el bíblico sabor de su estilo y, al cabo de los años por su conversión a la fe de Israel. Hablar con él era como hablar con un hombre que hubiera leído todos los libros, que supiera todas las lenguas y que, a la manera del judío de la leyenda, hubiera estado en todas partes. No salió nunca de Madrid, donde modestamente murió. En su cenáculo del Café Colonial, no permitía que se hablara maliciosamente de nadie, salvo de los muertos ilustres. Recuerdo que algún sábado ponderé los *Sueños* de Quevedo, libro que ahora me agrada con bastante moderación, y que el maestro dictaminó: “Luciano de Samosata hace el gasto”. Declaraba que España siempre había sido, fuera del *Quijote*, un país de pobre literatura y esperaba menos de la península que de nuestras repúblicas, particularmente de la Argentina y de Chile. Prefería la obra poética de Manuel Machado a la de Antonio, su hermano. Góngora y Marino le interesaban, pero no como precursores. En *El candelabro de los siete brazos* (1915) y de algún modo en toda su vasta labor, quiso infundir al castellano la música peculiar del hebreo, como Garcilaso y Boscán la del italiano y Darío, la del francés. Perdura en mi memoria la melodía del pudoroso y trémulo volumen que se titula *El divino fracaso* y que no he tenido en las manos desde hace medio siglo. Rafael Cansinos-Assens tradujo de los textos originales a muchos y muy diversos autores: Barbusse, Nordau, De Quincey, Dostoievski, Goethe y Juliano el Apóstata. Le debemos la primera versión directa de *Las mil y una noches*. Era el más cortés, irónico y elocuente de los conversadores. Tal vez la fama lo olvidará, pero no quienes fuimos sus discípulos.

De dos amigos esenciales —Alejandro Xul Solar y Macedonio Fernández— he hablado tanto en otras circunstancias y en otros textos que temo repetirme aquí inútilmente, pero me es imposible omitir mención de sus nombres. En cuanto a los amigos que viven, en cuanto a los amigos que me acompañan, que me padecen y me quieren, su catálogo correría el albur de ser casi infinito.

20 de diciembre de 1970

* En *Tiempo de Sosiego*,[45] folleto del laboratorio Roche S. A., Buenos Aires, Año V, Nº 18, primera quincena de enero de 1972.
Y en:
Revista Proa, Buenos Aires, Tercera Época, Nº 23, mayo/junio de 1996.

EL ARTE DE SUSANA BOMBAL

Una de las escuelas filosóficas de la India declara que el presente es irreal. Sólo son reales el pasado y el porvenir; el fruto estaba por caer de la rama o ya está en el suelo, pero no hay un presente en el que cae. La ilustración, como se ve, es menos demostrativa que vívida. Casi análogamente, Zenón de Elea razonó que la flecha no puede llegar a la meta, porque está inmóvil en cada instante de su camino y el espacio que ocupa no excede nunca el de su longitud. Subdividido así su vuelo, es indiscutible que una serie de inmovilidades, por numerosa o infinita que sea, no es un movimiento. Bajo formas distintas, el problema ha atareado hermosamente a las generaciones humanas; básteme recordar las polémicas de Russell y de James. Tan ilustre perplejidad no es ajena a los procedimientos actuales de la novela; los libros de Susana Bombal quieren asir el inasible instante en que el fruto cae de la rama y en que la eterna flecha de Zenón, quieta en el aire o en la lógica, pasa del arco al blanco. Esto es decir que usan la técnica del *stream of consciousness*, o corriente de la conciencia, cuyo cultor más riguroso, y a veces más desconcertante y más arduo, fue William Faulkner.

El narrador puede elegir uno de varios métodos. El más común, el de casi todos, el mío, es el de postular un porvenir desde el cual se recuerdan, o se vislumbran, los hechos de la fábula. Ese imaginario futuro, que se nos da como presente, comporta un imaginario pasado. “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.” Otra conducta literaria es la de las sagas, que registran los actos y las palabras de los protagonistas, que así van revelándonos gradualmente, o de un modo brusco y dramático, lo que por adentro sienten y piensan. Es lo que sucede en la realidad, salvo que en ella hay siempre un yo íntimo, que es el de cada cual. En los relatos que componen la obra de Susana Bombal no hay otra cosa que ese yo, que continuamente recibe noticias del universo y a quien abruman percepciones, cavilaciones, memorias, temores y esperanzas. Ese yo es transitivo y al cabo de unas páginas pasa de un personaje a otro.

Una curiosa perversión del lenguaje quiere que la palabra *realismo* (que significó alguna vez la doctrina platónica) se aplique ahora a la descripción de lo más infrecuente en la realidad, las atrocidades y crímenes. Más allá de esta convención, que corresponde a un mero descuido, puede afirmarse que Susana Bombal es una escritora realista, harto más que aquellos que se rebajan a lo que Paul Groussac denominó “la fotografía basurera”. Con minucioso amor su delicada pluma va trazando, instante por instante, las vidas que pueblan su obra. Este arte exige una continua vigilia de la imaginación. Sólo la fina sensibilidad de Susana Bombal pudo haber dictado estos libros. Esa sensibilidad es plural; registra los colores de los días y los colores de los árboles, las mutaciones de las almas, los infiernos y paraísos de la memoria, la incertidumbre, la congoja, el temor, todas las variaciones del ser.

Los últimos textos de Susana Bombal y el relato que ahora está revisando, *Los lagares*, forman una suerte de crónica o, si se prefiere, de saga, del casi inmediato ayer de Mendoza. Esa dispersa y amplia crónica no es menos real por ser imaginaria, ya que ha sido imaginada con perspicacia y probidad. Hablar del género histórico sería una evidente exageración, dado que las fechas oscilan entre el siglo XIX y el nuestro; lo interesante es observar que, a diferencia de otras ficciones que hacen del ayer un museo de figuras rígidas y pretéritas, los personajes de Susana Bombal viven en un presente, como nosotros. Sólo algún toque lateral nos recuerda que la época es distinta. Privan las pasiones y los destinos, no la cronología. Eso está bien, ya que, fuera de cierto aventurero de Wells, nadie ha morado en el pasado o en el futuro; a todos nos toca el presente, el agudo ápice del tiempo.

Los modos de narrar son, lo hemos visto, múltiples. El que consideramos ahora es el que se ajusta mejor al transitivo estilo de la vida (“Nadie baja dos veces al mismo río”) o, por lo menos, a la manera en que las mujeres la sienten. Los hombres, creo, tienden a traducir las percepciones del mundo externo en lo que representan; somos más conceptuales y más abstractos y harto menos sensibles. Una mujer se fija en pormenores de carácter visual que para un hombre pasan inadvertidos. La técnica que Susana Bombal ha elegido, o que su naturaleza le dicta, es la más ardua y exigente; no sé si perdurará en el futuro, salvo como una curiosidad literaria, pero sé que su obra perdurará, rica de intimidades.

Quizá me he detenido demasiado en lo que Unamuno llamaba tecniquerías. Recordemos, contra ese desdén de Unamuno, que la literatura no es otra cosa que el manejo feliz de una serie de símbolos arbitrarios, o acaso no arbitrarios, y que el estudio de ese misterioso manejo, que ciertamente no agotaremos, no puede estar vedado a la inteligencia.

¿Hasta qué punto creemos en las ficciones que nos propone el arte? Lo que importa, sospecho, no es creer en ellas sino en la plenitud de la imaginación que las ha soñado. En lo que a Susana Bombal se refiere, creemos con inmediata certidumbre que ella cree en ellas e intensamente compartimos su fe.

[*] En diario *La Nación*, Buenos Aires, 23 de mayo de 1971.

1923-1973

No sé cuántos libros he escrito. Sé que son demasiados, pero su escritura fue indispensable para arribar a las contadas piezas que podrán, acaso, justificarme. Por lo demás, el único antologista es el tiempo.

No todos mis relatos me desagradan. Rescatemos tres, que pueden ser cuatro o ser dos.

El primero, "La intrusa", una sórdida historia de orilleros, redactada —soy ambicioso— a la lacónica manera del joven Kipling. ¿Puedo confiarles que mi madre me dio una de las últimas líneas? El tema es la amistad, esa íntima pasión de los argentinos. El segundo, "El Aleph", que congrega todos los puntos del espacio en un solo punto, como la eternidad de los teólogos congrega en un instante simultáneo todos los instantes del tiempo. El tercero, "El Sur", capaz de una lectura realista, de una lectura simbólica y de una lectura onírica. Muchos de mis mayores fueron soldados y buscaron la muerte en la llanura.

En cuanto a los poemas… el que suelo preferir es "El Golem", cuya doble materia es la relación del artífice con la obra y de Dios con el hombre. También me gusta "Límites", que fija una experiencia común.

El tiempo nos enseña a eludir equivocaciones, no a merecer aciertos.

[*] En diario *La Nación*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1973. Número especial de Homenaje a Borges con motivo del cincuentenario de la publicación de *Fervor de Buenos Aires*, 1923.

UNA VERSIÓN DE BORGES

Marcelino Menéndez y Pelayo —cuyo estilo, pese a la casi imposibilidad de pensar y al abuso de las hipérboles españolas, fue ciertamente superior al de Unamuno y al de Ortega y Gasset, pero no al que Groussac y Alfonso Reyes nos han legado— solía decir que de todas sus obras, la única de la que estaba medianamente satisfecho era su biblioteca: parejamente, yo soy menos un autor que un lector y ahora un lector de páginas que mis ojos ya no ven. Mi memoria es un archivo heterogéneo y sin duda inexacto de fragmentos en diversos idiomas, incluso en latín, en inglés antiguo y, muy pronto, lo espero, en nórdico antiguo. Alguna vez pensé que mi destino de mero lector era pobre; ahora, a los setenta años, he dado en sospechar que haber leído, y releído, la balada de Maldon es quizá una experiencia no menos vívida y valiosa que la de haber batallado en Maldon. "Están verdes las uvas" observaría Esopo, sonriendo.

El azar (tal es el nombre que nuestra inevitable ignorancia da al tejido infinito e incalculable de efectos y de causas) ha sido muy generoso conmigo. Dice que soy un gran escritor; agradezco esa curiosa opinión, pero no la comparto. El día de mañana, algunos lúcidos la refutarán fácilmente y me tildarán de impostor o de chapucero o de ambas cosas a la vez. Quiero dejar escrito que no he cultivado mi fama, que será efímera, y que no la he buscado ni alentado. Acaso una que otra pieza —"El Golem", "Página para recordar al coronel Suárez", "Poema de los dones", "Una rosa y Milton", "La intrusa", "El Aleph"— perdure en las indulgentes antologías.

No soy un pensador. Me creo un hombre bueno y tal vez un santo, lo cual es prueba suficiente de que en realidad no lo soy. Fuera de Juan Manuel de Rosas, mi pariente lejano, y de otros dictadores cuyo nombre no quiero recordar, me cuesta comprender qué es el odio. He recorrido buena parte del mundo. Amo con amor personal a muchas ciudades: Montevideo, Ginebra, Palma de Mallorca, Austin, San Francisco de California, Cambridge, New York, Londres, Edimburgo, Estocolmo… En cuanto a Buenos Aires, la quiero mucho pero bien puede tratarse de un viejo hábito.

[*] En Sara Facio y Alicia D'Amico, *Retratos y autorretratos*, Buenos Aires, Ediciones Crisis, 1973.

SOBRE LUGONES

Dos veces he dictado seminarios de literatura argentina en universidades americanas. La primera en la Universidad de Texas, en Austin, a fines de 1961; la segunda, unos ocho años después, en la Universidad de Harvard. En ambos casos el tema que elegí fue Leopoldo Lugones. Esta elección, que sigo aprobando, no significa que lo juzgue superior a Sarmiento o, intrínsecamente, a Almafuerte. Significa que en la obra de Lugones cabe cifrar todo el proceso de la literatura argentina. *La Historia de Sarmiento* y *El payador* abarcan el pasado; *Las montañas del oro* y *Los crepúsculos del jardín*, el ciclo modernista; el *Lunario sentimental*, el demasiado recordado ultraísmo. Ahora nos entregamos a la literatura fantástica; Lugones, hacia 1907, publicó *Las fuerzas extrañas*. Conste que no he agotado los títulos. Ezequiel Martínez Estrada no es concebible sin Lugones; tampoco lo es Ricardo Güiraldes. El hombre se dio muerte en un ayer que ahora nos parece lejano; su gran sombra sigue rigiéndonos. He mostrado el anverso, queda por examinar el reverso.

Suele reprocharse a Lugones que padeciera tantas influencias. Hugo, Almafuerte, Darío, Poe, Samain, Laforgue… La respuesta no es ardua: un poeta no es menos sensible a los otros que a las cosas, a la noche o a la pasión. Los autores que he enumerado están al alcance de todos, pero ninguno de nosotros ha escrito la obra de Lugones.

Es innegable que contadas veces dejó de ser retórico. El hecho, en sí, no es un delito; proscribir la retórica nos llevaría a negar buena parte de la labor de Homero y de Hugo, de Shakespeare y de Yeats, y no hay razón alguna para que nos empobrezcamos de esa manera. Más difícil es negar el reproche de que fue deliberadamente retórico. Su barroquismo y sus violentas metáforas no son inevitables expresiones de una emoción; el lector las siente como actos de artesanía literaria. Desdeñaba a los españoles, pero su fe en el diccionario y la curiosa voluntad de exhibir sus galas misceláneas tienen algo, y mucho, de hispánico. Refiriéndose a Quevedo nos habla de “la coraza de su prosa”. La sentencia es autobiográfica.

Más importante que el elogio o que la censura es el hecho de que más allá de nuestras polémicas, hay líneas de Lugones, líneas inagotables de Lugones, que me acompañarán, lo sé, hasta el fin.

[*] En diario *La Nación*, Buenos Aires, 16 de junio de 1974.[46]

LUGONES-MACEDONIO
100 AÑOS

Testimonio de Borges

Como Güiraldes, Macedonio permitió la vinculación de su nombre al llamado grupo Martín Fierro, por el que yo siento escasa simpatía. Aquel grupo estaba integrado por personas que trataban de llamar la atención y que hasta llegaron a inventar una polémica entre Florida y Boedo, totalmente apócrifa. Yo hubiese preferido pertenecer al grupo de Boedo, puesto que en aquel tiempo escribía sobre las orillas y el mundo de los cuchilleros, y era además anarquista en el sentido en que define Herbert Spencer esa ideología en su libro *The Man versus the State*: yo quería un mínimo de gobierno.

Heredé de mi padre la amistad de Macedonio. Recuerdo que, hacia 1910 o 1912, venía a casa para hablar con él de filosofía o de estética, y que cuando volvimos de Europa, en 1921, Macedonio estaba esperándonos en la dársena. Más tarde, solía verlo una vez por semana en su tertulia del café La Perla, situado entonces sobre la precisa esquina de Rivadavia y Jujuy.

Si como escritor era mediocre, porque empleaba un lenguaje confuso y de lectura difícil, como hombre era genial. Su excelencia estaba en el diálogo, y tal vez por eso pueda asociárselo a genios que no escribieron nunca, como Sócrates o Pitágoras o aun como Buda y Cristo. Lo primordial era su presencia, su compañía. Contra lo que quizá pueda suponerse, tenía una conversación muy parca. En toda una noche no hablaba sino cuatro o cinco veces, pero cada frase que decía resultaba memorable. Como era cortés, solía atribuir sus ideas al interlocutor. Decía, por ejemplo: "Habrás pensado, sin duda, que…", y luego emitía una sentencia en la que el otro no había pensado nunca. O bien, en las reuniones numerosas, se dirigía sólo a la persona que tenía al lado, como si fuera el único interlocutor, pero con una voz suficientemente alta como para que todos lo oyéramos. Quienes no lo conocieron podrán, tal vez, no gustar de lo que escribió, porque la eficacia de sus reflexiones estaba en la entonación con que las decía. Es lástima que esas entonaciones no puedan transferirse a la letra escrita.

Creo que nunca hablábamos de política. Macedonio fue yrigoyenista mientras Yrigoyen era presidente; luego se plegó a Uriburu, porque siempre era partidario de los que estaban en el poder. Tenía la curiosa idea de que la mayoría de los argentinos no podía equivocarse, y que cualquier hombre que eligiese debía necesariamente ser un buen gobernante, lo que desde luego es una falacia.

Cierta vez, creo que hacia 1927, se entretuvo con el proyecto de ser presidente de la República. Según él, muchas personas deseaban tener un kiosco de cigarrillos pero casi nadie ambicionaba ser presidente; calculaba, entonces, que llegar a la presidencia era más fácil que abrir una cigarrería, y pensaba que el primer paso era una adecuada difusión del nombre. Así, con la ayuda de algunas mujeres devotas entre las que se contó mi hermana Norah, dejaba hojas de papel firmadas con su nombre en los cinematógrafos y en las confiterías, u olvidaba deliberadamente en los clubs ejemplares de, por ejemplo, un autor como William James, con la firma de Macedonio manuscrita en alguna página. Yo le decía que esos argumentos se leen y se olvidan en seguida, y que quizá fuera más provechoso para su intento publicar un artículo firmado en *La Prensa* o en *La Nación*, que eran leídas por millares de personas. Pero creo que aquello fue una broma, en la que él se interesó más por el mecanismo de la fama que por su obtención.

Fue por esos años cuando los que concurríamos a la tertulia de La Perla empezamos a componer una novela cuyo título era *El hombre que será presidente*. Escribimos dos capítulos, que quizá fueron conservados por Julio César Dabove, pero Macedonio nos negó su colaboración a partir del tercero y no continuamos aquel trabajo. Como era preciso que en la novela sucedieran otras cosas aparte de la campaña presidencial, y como los personajes éramos nosotros, nos entretuvimos imaginando que, por ejemplo, Santiago Dabove iría a la cárcel en el noveno capítulo o Borges se suicidaría en el tercero. Nuestra intención era que el libro no apareciera firmado. Sólo en el epílogo se revelaría que eran los propios personajes quienes lo habían escrito.

Nunca le asignó valor a su palabra escrita. Vivía para pensar, y creía que el problema central del universo ya había sido resuelto muchas veces, no por filósofos como Schopenhauer o Berkeley, sino por hombres que no se habían tomado el trabajo de revelarlo. Pensaba que tal vez la solución era incomunicable. Alguna vez me dijo, que un hombre tendido en el campo, al atardecer, podía acaso intuir cómo era el universo, pero no sabría decírselo a los demás. Confiaba en la posibilidad de una iluminación mística tanto como desconfiaba de la eficacia de la escritura.

Conocí las diversas casas en que vivió. Quedaban por el barrio de los Tribunales, o por el del Once. La primera que recuerdo era una pensión asaz modesta en Libertad entre Lavalle y Corrientes; otra pensión estaba, creo, en la calle Sarandí entre Alsina y Moreno; conocí otros cuartos sin ventanas en la calle Rincón y en la calle Misiones. Lo visité muy poco en esas casas, porque verlo me parecía un privilegio y no creía tener suficiente derecho a él. En cada mudanza olvidaba en los armarios y cajones todos sus manuscritos, acaso

porque se iba sin pagar. Así, mucho de lo que escribió se ha perdido irrevocablemente. Cierta vez le censuré el descuido, y él me replicó: "¿Te parece que yo puedo perder algo, che? ¡Si estoy siempre diciendo las mismas cosas! ¿Creés que soy lo bastante rico como para que algo me pertenezca?".

Hacia 1928 intercedí ante Alfonso Reyes para que publicara en los Cuadernos del Plata una colección de sus escritos. Fueron los *Papeles de Recienvenido*. Macedonio se desinteresó por completo de la edición y ni siquiera quiso revisar las pruebas. Lo hice yo, y no creo haber tenido que corregir el material, salvo quizá alguna frase muy larga que debió ser cortada en dos o algún cambio de puntuación. Pero ni siquiera estoy seguro de haber hecho eso.

En el discurso de la Recoleta[47] dije —es verdad— que por aquellos años yo imité a Macedonio hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Hoy creo que ciertamente influyó sobre mí, y en particular sobre algunas malas costumbres literarias que luego he suprimido, como el empleo de ciertos verbos en función de sustantivos. Yo solía escribir entonces 'el vivir' y no 'la vida'. Felizmente corregí esos deslices.

Hablábamos poco de Lugones, de quien Macedonio había sido muy amigo en la juventud. El único comentario que recuerdo es una broma bondadosa, sin mala intención. Cierta vez me dijo Macedonio: "Qué raro, Lugones: un hombre tan inteligente, de tantas lecturas, ¿cómo nunca pensó en escribir un libro?". Eran, en el trato, seres esencialmente distintos. Ambos tenían la costumbre de la soledad, pero la mente de Macedonio era más hospitalaria. Con Lugones no era posible discutir, ni siquiera dialogar. Se lo impedía la soberbia, la tendencia a rechazar todo lo que lo contradijera.

Con frecuencia suelo recordar el día en que pelearon Carpentier y Dempsey por el título mundial de todos los pesos y el interés que manifestó Macedonio, cuya antipatía por todo lo que fuera francés habíamos advertido ya en otras ocasiones. Cuando intentamos ponderar a Carpentier, nos dijo: "A la primera trompada de Dempsey, ya estará el francesito en el *ring-side*, pidiendo que le devuelvan la plata porque la función resultó muy corta". Nunca supe por qué le interesaba el box. Yo no siento ningún entusiasmo por él. Reconozco que, desde luego, es más atractivo que un *match* de fútbol. Al menos en el box hay dos hombres que se enfrentan. Pero un conjunto de muchachones entreteniéndose en patear una pelota es algo que siempre me pareció bastante estúpido.

Tampoco he olvidado que, en cierta ocasión, Macedonio me dijo que el amor filial y el amor paternal eran equivocaciones, porque es imposible la relación íntima entre personas de edades tan distintas. No sé por qué habló de esa manera, puesto que quienes nos reuníamos con él en la tertulia de La Perla éramos mucho menores y sin embargo en nuestra relación no había sobresaltos.

Pienso que debió aguardar la muerte con curiosidad e impaciencia. Puesto que creía en la inmortalidad del alma, morir era para Macedonio un hecho fortuito, tal vez secundario, y nunca se explicó por qué la gente concedía tanta importancia a la muerte física. Vivió sin distraerse de las circunstancias que habitualmente distraen a los hombres, y hasta es posible que, aun en vida, conociera, alguna de las muchas formas que tiene la eternidad.

[*] En diario *La Opinión*, Buenos Aires, 23 de junio de 1974. Palabras de Borges en el centenario del nacimiento de Leopoldo Lugones y Macedonio Fernández. Transcripción tomada por Tomás Eloy Martínez.

MACEDONIO FERNÁNDEZ[48]

He conocido a muchos hombres justamente famosos; ninguno de ellos me ha impresionado como Rafael Cansinos-Asséns y como Macedonio Fernández. En el primero, que eligió ser judío, yo vi cifradas de algún modo, además de su música verbal, todas las bibliotecas del Oriente y del Occidente; más extraño fue Macedonio. Era un abogado argentino, un tenue y suave señor gris, que vivía en el barrio de Balvanera y que se había entregado, único en su siglo tal vez, a la curiosa ocupación de pensar.

No abjuraba de la lectura; Schopenhauer y Hume fueron sus estímulos, sus ocasionales estímulos, como lo fueron las mañanas, los amigos y las memorias. La publicidad lo tenía sin cuidado; no corrigió jamás una prueba y no profesó la hoy corriente superstición de la letra de molde. Escribía para mejor pensar. Al cambiar de pensión, hecho que le ocurría con frecuencia, olvidaba en su éxodo manuscritos de perfilada caligrafía sobre temas de estética y metafísica. Sus discípulos lo reconvinimos y replicó que no era lo bastante rico como para poder perder algo.

Un sábado nos dijo que si él pudiera tenderse en el campo, en plena llanura, quizá entendiera el universo, pero que no estaba seguro de que esa revelación fuera comunicable en palabras. No sé si la logró alguna vez. La inmortalidad personal, que para mí es una amenaza, era una esperanza y una certidumbre para él.

Era tan criollo que podía no pensar en gauchos. Prefería los de Estanislao del Campo a los de José Hernández, de cuyo *Martín Fierro* juzgó que era “un siciliano rencoroso”. Nunca le oí tocar la guitarra, pero le gustaba templarla y se retrató con ese instrumento, sin duda por el ocio que sugiere, como la baraja del solitario y el mate.

Yo sabía que al cabo de la semana vería a ese amigo de mis padres en determinada confitería de la calle Jujuy, hacia las doce de la noche. Su diálogo justificaba con plenitud los muchos días de la espera; Macedonio realizaba el prodigio de ser un conversador de pocas palabras, tímido, asombroso y lacónico. Una cortesía espontánea lo movía a atribuir sus descubrimientos al interlocutor. No puedo atravesar el Once sin recordar la metafísica y las especulaciones de Macedonio.

Unos seiscientos años antes de Cristo, en un tiempo de oráculos y de mitos, los griegos se pusieron a pensar; una historia de los presocráticos griegos podría incluir a Macedonio. No se cuidaba de los pareceres ajenos, de índole adversa o favorable; era el joven Adán en el Paraíso, maravillado por esas luces raras, los astros.

Un hombre gris y mágico, en el barrio de Balvanera, sigue pensando y repensando los problemas eternos.

[*] En diario *La Nación*, Buenos Aires, 21 de julio de 1974, y en el número especial de *La Nación* del 22 de agosto de 1999.

NORAH

No sé a qué margen del gran río barroso, que un escritor ha bautizado con el nombre de Río Inmóvil, puedo atribuir mis primeros recuerdos de mi hermana. Si corresponden a la margen derecha, que es la de Buenos Aires, debo pensar en unos patios de baldosas coloradas, en un jardín con una palmera y con ceibos y en un barrio modesto; si en la margen izquierda, la de Montevideo, en la gran quinta de mi tío, Francisco Haedo, inagotable y honda, con un mirador de cristales de diversos colores, con muchos árboles, con una pileta sombreada, con un arroyo casi secreto, con dos glorietas y con dos bancos de mampostería en la acera. Los lugares que he enumerado nos servían para fines escénicos. Compartíamos las ficciones de Wells, de Verne, de *Las mil y una noches* y de Poe, y las representábamos. Puesto que sólo éramos dos (salvo en Montevideo, donde nos acompañaba mi prima Esther) multiplicábamos los roles y éramos, de un momento a otro, las cambiantes personas de la fábula. Habíamos inventado dos amigos inseparables, que se llamaban Quilos y el Molino. Un día dejamos de hablar de ellos y explicamos que se habían muerto, sin saber muy bien qué cosa era la muerte. Otras memorias guardo de largas playas, de andar a caballo por el campo y de arroyos tortuosos. Dejada atrás la infancia, en otras tierras conoceríamos Ginebra, el Ródano y el Mar Mediterráneo.

Norah, en todos nuestros juegos, era siempre el caudillo; yo, el rezagado, el tímido y el sumiso. Ella subía a la azotea, trepaba a los árboles y a los cerros; yo la seguía con menos entusiasmo que miedo. En la escuela el contraste se repitió. A mí me intimidaban los chicos pobres y me enseñaban con desdén el lunfardo básico de aquellos años; no dejaba de sorprenderme que en casa no me hubieran instruido en las voces más comunes del habla. Mi hermana, en cambio, dirigía a sus compañeras. A algunas, las más tontas, les refería complejas y disparatadas historias que ellas no han acabado aún de entender. Nuestro breve universo era cerrado. En casa tuvimos libertad, no fuimos asediados con restricciones; mi padre, profesor de psicología, creía que son los chicos los que educan a los mayores. Con una de nuestras abuelas hablábamos de un modo y con otra de otro; el tiempo nos enseñaría que esos dos modos eran la lengua castellana y la lengua inglesa. Cuando era muy niña Norah no aceptaba una golosina si no me daban la mitad.

Nuestras infancias, como es natural, se confunden, pero siempre fuimos distintos. Sin embargo, nunca dejamos de entendernos; a veces, bastaba una mirada cómplice, otras, ni eso siquiera. Durante toda la adolescencia la envidié porque se encontró envuelta en un tiroteo electoral y atravesó la plaza de Adrogué, un pueblo del Sur, corriendo entre las balas.

Fuera de mis manías, que son muchas, y que ahora abarcan el islandés y el anglosajón, suelo juzgar a las personas por la inteligencia y el valor; Norah, por la bondad y, lo que es más singular, por el parentesco. A mí la gente de mi sangre me atrae pero prefiero a los que han muerto, que puedo imaginar a mi modo; a mi hermana le encantan los parientes, esos primos segundos y terceros, aun cuando vienen de visita. Hace años nos revelaron la existencia de una nieta natural de un abuelo nuestro. Ante la noticia Norah exclamó: “¡Otra persona que adorar!”.

Profesa como yo, el culto de nuestros mayores; cuando fue por primera vez a Inglaterra, nos escribió que hojeaba los libros de los estantes callejeros y sentía, al volver las hojas, que esas queridas e invisibles presencias, iban siguiendo la lectura sobre sus hombros. Abunda en el amor de toda la gente; desde niña había elegido los nombres de sus hijos y de sus hijas. Cada noche rezaba para que todas las personas estuvieran tranquilas en sus casas y los animales en sus cuevas y en sus pesebres. Siempre tendió a considerar la estupidez como una suerte de inocencia; dijo que una amiga suya, de notoria simplicidad, era “como una rosa blanca”. Sin embargo, sabe juzgar; durante la primera guerra mundial llegamos a Lauterbrunnen, en Suiza, y Norah bajó para explorar el hotel. Al rato volvió muy alborotada para revelarnos que en el vestíbulo había un señor muy importante, “un señor que debe de haber sido en su tiempo una gran nulidad”.

Como todas las mujeres inteligentes y lindas, no dejó nunca de pensar que los hombres eran muy simples. Hace unos años, entre las barras del zoológico, todos admiraban al tigre; Norah dijo como si pensara en voz alta: “Está hecho para el amor”.

Literariamente, nunca he logrado convertirla al *Quijote*, a Dante o a Conrad; en cambio compartimos el amor de Eça de Queiroz, de Rafael Cansinos Asséns y de Dickens, inventor o descubridor de la soledad de la infancia y de sus inconfesables miedos. No pude acompañarla en su admiración por *La Città Morta* de D’Annunzio. Días pasados me dijo que su libro de cabecera era ahora *The Woman in White* de Wilkie Collins, libro que en su tiempo gozó de la preferencia de Swinburne.

Hacia mil novecientos veinte, año en que regresamos de Europa, me ayudó a descubrir la ajedrezada y desparramada ciudad de Buenos Aires, nuestra patria. Durante la segunda dictadura, hacia mil novecientos cuarenta y cuatro, padeció un mes de prisión por razones políticas; para no afligir a mi madre, le escribió que la cárcel era un lugar lindísimo. Aprovechaba el obligado ocio para enseñar dibujo a sus compañeras de encierro, que eran mujeres de la calle. Cada noche rezaba su Padrenuestro y se quedaba dormida inmediatamente.

A diferencia de Milton y de Nietzsche, prefirió siempre el Nuevo Testamento al Antiguo. Le desagrada discutir y evade, generalmente con una frase cariñosa, la discusión, que en modo alguno altera sus actos ni sus ideas.

Pueblan sus días el ejercicio del arte y de la amistad. No recuerdo una época en que no le gustara dibujar. En Ginebra estudió dibujo con el profesor Sarkisoff y admiró mucho a Ferdinand Hodler. Cuando fuimos a España su profesor Sarkisoff le dijo: "… y sobre todo no se dedique a imitar a un Zuloaga cualquiera". En el Museo del Prado en Madrid descubrió que una tela era apócrifa dos o tres años antes que los expertos.

Cuando Norah ensayó la litografía, escribía poemas, pero los destruyó para no usurpar lo que ella juzgaba mi territorio. Recuerdo haber entrevisto una línea cuyo tema era Italia, "tierra donde el arado del campesino puede revelar el mármol de un busto". Publicó asimismo generosas críticas de arte en una revista casi secreta, *Los Anales de Buenos Aires*, y las firmó, para no alardear de escritora, con el seudónimo de Manuel Pinedo. Otra vez la misma delicadeza.

Una de sus primeras pasiones fueron los expresionistas alemanes; pintaba crucifixiones, flagelaciones, martirios y violentas contorsiones de mártires. Ahora, como Stefan George, piensa que uno de los fines del arte es dar serenidad. Escribió en una encuesta en *La Nación*: "El fin de la pintura es dar alegría por medio de los colores y de las formas". Una vez me aconsejó que no dijera nada que no diera alegría a alguien. Descree del arte ingenuo; planea geométricamente cada una de sus telas. Y si pinta ángeles, es porque está segura de que existen. Amó profundamente a los genuinos prerrafaelistas de Italia y a sus continuadores ingleses del siglo XIX. Le agradan artes y épocas muy diversas, pero ahora la incitan a pintar los frescos del Palacio de Knosos y lo arcaico griego, las figuras del Pórtico de San Isidoro de León, el arte románico, las tapicerías de Flandes del siglo XIII, Lippi y Fra Angelico, el Giotto y Botticelli, Memling. Incomprensiblemente para mí, admira las telas del Greco cuyos paraísos, abarrotados de báculos y de mitras, me parecen más espantosos que muchos infiernos. Le impresionan los Arlequines de Picasso y los caballos de De Chirico. Últimamente se ha enamorado del arte celta que no tolera los espacios en blanco. Pero le importan las escuelas menos que los pintores y los pintores menos que cada obra.

Es una minuciosa y rápida retratista, pero sólo dibuja los rostros que verdaderamente le interesan. A un pintor que preparaba la exposición de una galería de escritores y otra de cirujanos, le preguntó cómo podía saber de antemano que todas esas caras iban a despertar su atención.

Norah padeció la desdicha, que bien puede ser una felicidad, de no haber sido nunca contemporánea. Cuando en la década del veinte regresamos a Buenos Aires, los críticos la condenaron por audaz; ahora, abstractos o concretos —las dos palabras son curiosamente sinónimas— la condenan por representativa.

No dejó nunca de atraerle el pasado inmediato: las quintas del Oeste y del Sur, los jarrones y las glorietas, los anillados llamadores de bronce, los medallones que acaricia una mano, las balaustradas, un laúd, también los ángeles musicales, las niñas, los adolescentes que unen la serenidad al asombro. Estas litografías rescatan esos paraísos perdidos de la niñez: los vacíos patios ajedrezados, la campesina casi niña que acuna contra el pecho al hijito, el inexplorado globo terráqueo que mira el absorto estudiante, la fuente de Nîmes que recuerda las escaleras, los mármoles y el follaje del parque oscuro de Adrogué, esa joven que medita y sueña asomada a la ventana y a las imaginarias amigas que silenciosamente comparten un pequeño libro secreto. Empezó siendo rígida, casi heráldica: después, su mundo se abrió a las formas trémulas de los pétalos, de los árboles y de los pájaros. La hospitalidad de su espíritu se advierte en las compartidas manos de las amigas, en las ternuras de imágenes como "Tobías y el ángel" y en esos graves y distantes jóvenes que transfiguran los soñados por Proust.

Juzgar a una persona cercana y muy querida es correr el riesgo de que nuestro dictamen parezca meramente interesado o convencional. Se teme exagerar o retacear el merecido elogio. En el caso presente sé que a mi lado hay una gran artista, que ve espontáneamente lo angelical del mundo que nos rodea, tan desaprovechado por otros cuya costumbre es la fealdad.

Escribir este prólogo ha sido para mí una suerte de necesaria felicidad. Mucho le debo a Norah, más de lo que pueden decir las palabras, menos de lo que pueden significar una sonrisa y el compartido silencio.

Buenos Aires, julio de 1974

[*] En Jorge Luis Borges, *Norah*,[49] *con quindici litografie di Norah Borges*, Milano, Edizione Il Polifilo, 1977. Contiene el texto original de Borges en español, con traducción al italiano por Domenico Porzio, y un texto de Domenico Porzio titulado "Una visita a Borges" con traducción de Pablo Luis Ávila.

Y en:

Diario *La Nación*, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1977 y 22 de agosto de 1999, con el título "Norah".

Y fragmentado en:

Manuela Mur, *Quintín o Memorias de un gorrión*, Buenos Aires, Editorial Lumen, 1986. Cuento infantil que va precedido por una nota titulada "Los dibujos de Norah Borges". La nota fue compuesta con los cinco últimos párrafos del texto titulado "Norah".

[SOBRE CARLOS MASTRONARDI][50]

DISCURSO

[Señoras, señores:]

Carlos Mastronardi ha logrado, en estos melancólicos días, que el nombre de argentino sea todavía honroso. El empeño que otros ponen en ser famosos, el empeño que otros ponen en esas miserias que se llaman la promoción o la publicidad, Carlos Mastronardi lo ha puesto en pasar casi inadvertido, en esa vida umbrátil que recomendaban los estoicos. Recuerdo que yo le pregunté una vez la razón que lo movía a publicar en diarios del interior, de Córdoba o de Tucumán, cuando estaban solicitándole colaboraciones *La Prensa* o *La Nación* de Buenos Aires. Y Mastronardi me dijo: "Sí, pero si yo publico en Buenos Aires, tengo muchos amigos, esos amigos se van a ver obligados a leer lo que yo escribo, a felicitarme, y para evitarles esas incomodidades publico furtivamente en el interior, donde no tengo amigos". Esa frase es típica de Mastronardi y de su carácter. Y sin embargo, tal es la excelencia de sus versos, que ahora lo alcanza lo que podríamos llamar, creo que sin exageración, la violenta luz de la gloria. Ahora lo alcanza la fama, y esa fama es, desde luego, merecida. Mastronardi ha consagrado toda su vida, no a escribir muchas páginas, sino a escribir lo que en suma todo escritor escribe; digamos, unas cuantas páginas con la esperanza de ser imperecederas. Y eso lo ha logrado Mastronardi. Y las ha dedicado a su provincia, a Entre Ríos. Yo reivindico mi parte entrerriana, también tengo alguna sangre entrerriana, pero creo que todos somos entrerrianos cuando leemos los versos de Carlos Mastronardi. Mastronardi ha dedicado quizá el más alto de sus poemas, *Luz de provincia*, a enaltecer *la querida*, *la tierna*, *la querida provincia*: estoy citando palabras suyas. Palabras suyas en las cuales están la expresión perfecta y al mismo tiempo la desesperación de no dar con la palabra que buscaba. Es como si él hubiera empezado poniendo: *la querida*, *la tierna*, y que luego se diera cuenta de que ninguna palabra podía expresar su amor por la provincia, y ha repetido: *la querida*, *la tierna*, *la querida provincia*. En ese poema a Entre Ríos, él ha evitado cuidadosamente el color local, que siempre es falso. Además el color local no es nada sino lo que nos diferencia de otros. Por ejemplo, no sabemos cuál es el color de esta época, de este tiempo: será lo que nos diferencia de los tiempos sucesivos. Los contemporáneos no podemos saber cuál es el color local o el color temporal nuestro. Y Mastronardi, asimismo, hubiera podido fácilmente evocar tantos nombres. Hubiera podido evocar, por ejemplo, el nombre de Ramírez, que derrotó a Artigas, el nombre de Urquiza, que derrotó a Rosas, que nos libró de Rosas, todo eso hubiera podido hacerlo, pero ha preferido no hacerlo. Ha preferido, no omitir a esos hombres, sino incluirlos en el ayer épico de Entre Ríos. Y eso lo sentimos, aunque él no insista sobre ello porque el poema de Mastronardi, como él, es un poema pudoroso, es un poema lleno de reticencias, es un poema inflamado por el reticente amor a Entre Ríos.

Yo lo conozco a Mastronardi desde hace más de medio siglo. Recuerdo nuestra primera conversación en la librería de Samet, en Avenida de Mayo y Salta, y recuerdo que hablábamos sobre alguien que era, digamos, paisano de los dos, sobre Evaristo Carriego, el entrerriano que descubrió las orillas de Buenos Aires y que era vecino nuestro. Y después Mastronardi me dijo que lo que lo había llevado a conversar conmigo era el hecho de que yo había alcanzado siquiera de niño a conocer a Carriego. Y recuerdo un poema suyo, que no sé si se publicó, dedicado a Carriego, en el cual él dice: *Trabajó con dulzura de los barrios*. / *Yo soy el respetuoso de sus pasos*. Y evoca la figura de Carriego. Hay otro poema de Mastronardi, que es no inferior a *Luz de provincia*. Es quizá (yo en general eludo los superlativos, que llevan a la discusión más que a la persuasión) el poema más melancólico y más desengañado de la lengua española. Ese poema se titula *La medalla*, y lo publicó hace relativamente poco tiempo.

Mastronardi se ha dedicado también a la crítica. Y ha inventado un nuevo modo de censura. Algo que no tiene nada que ver con Mencken, con Léon Bloy, con todos los que han escrito censuras antes. Es usar para la censura el vocabulario del elogio. Y hay personas, de cuyos nombres no quiero acordarme, que leyeron apresuradamente artículos realmente mortales de Mastronardi, artículos que los herían para siempre, y que no se dieron cuenta, porque Mastronardi usaba el vocabulario del elogio. Decía, por ejemplo: "Fiel a la noble monotonía, Fulano ha escrito tal cosa". Y luego todo el artículo, para quien lo ojeara, podría pasar por ser un elogio; y realmente era una crítica, una crítica muy severa.

Tengo tantos recuerdos, compartimos tantos recuerdos con Mastronardi: caminatas por las orillas de Buenos Aires, caminatas por Saavedra, por La Paternal, por Puente Alsina, donde vimos amanecer una mañana. Y discusiones. Discusiones sobre temas literarios. Sobre todo sobre Valéry, a quien yo nunca he podido admirar como sin duda lo merece ese gran poeta, y que Mastronardi admira. Pero creo que lo admira menos por su obra que por la imagen platónica que tiene de él, por la idea del *ostinato rigore* de que hablaba Leonardo da Vinci. Y eso es lo que ha puesto Mastronardi. Yo he visto versiones sucesivas de *Luz de provincia*, publicadas con un año de diferencia, y creo no ser caricatural al decir que en la segunda versión había un punto y coma,

en la tercera el punto y coma era sustituido por un punto y seguido, en la cuarta se volvía a ese punto y coma. Pero todo esto, que contado así puede parecer irrisorio, lo ha llevado a una gran obra. Tomemos un tema, un tema cualquiera, un tema que parecía ya gastado por Hernández o Eduardo Gutiérrez, por tantos escritores, el tema de la pelea a cuchillo: *Una vez se miraron y entendieron dos hombres*. / *Los vi salir borrosos al camino, y callados*, / *para explicarse a fierro: se midieron de muerte*. / *Uno quedó; era dulce la tarde, el tiempo claro*. Vean ustedes el pudor con el cual todo está contado: *Una vez se miraron y entendieron dos hombres*. / *Los vi salir borrosos al camino, y callados*. Esto vendría a ser lo esencial de este duelo entre gauchos; y luego: *para explicarse a fierro: se midieron de muerte*. / *Uno quedó; era dulce la tarde, el tiempo claro*.

Mastronardi, como todos los hombres de mi generación —yo soy algo mayor que él, yo soy del 99, Mastronardi será del 901, del 902— empezó a escribir bajo el influjo barroco de Lugones. En aquella época lo atacábamos a Lugones. Lo atacábamos precisamente porque sentíamos el poderío de Lugones, la gravitación de Lugones. Y Lugones lo sintió así. En aquel tiempo pensábamos que escribir bien era escribir como Lugones, olvidándonos de la sentencia de Kipling que dice que hay noventa y nueve modos de escribir versos y que cada uno de ellos es justo. Nosotros pensábamos que el único era el modo de Lugones y buscábamos las sorpresas de la metáfora, las sorpresas del adjetivo, las sorpresas del verbo. Y Mastronardi jugó a ese juego, que jugamos todos nosotros, salvo que él jugó mejor que los demás, mejor que yo en todo caso. Y luego fue puliendo su estilo y el barroquismo lo llevó a un estilo simple, porque el estilo muy simple, el estilo llano viene a ser como el ápice del barroquismo. Así, cuando Mastronardi publica un libro titulado, creo, *Memorias de un provinciano*, ese título es tan barroco como *Los crepúsculos del jardín*, de Lugones, digamos, o *El peregrino apasionado*, de Shakespeare. Es decir, él ha llegado a esa sencillez a fuerza de descartar: él ha llegado simplificándose. No sé cuántos poetas hemos producido; es fácil exagerar la cifra, sobre todo ahora que se la prodiga tan generosa y tan equivocadamente. Pero creo que uno de los poetas esenciales argentinos es, a no dudarlo, Carlos Mastronardi. Y sé que no me ciega el afecto que siento por él. Sé que estoy pensando en sus versos. Pienso, por ejemplo, en el primer verso, inolvidable, de *Luz de provincia*: *Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre*. Entre Ríos. Es casi un juego de palabras, pero es mucho más. Es una frase exacta, justa: *Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre*.

Con Mastronardi hemos profesado una curiosa amistad. Una amistad que no ha necesitado la frecuencia; a veces hemos pasado un año sin vernos. Pero no ha significado una sombra en nuestra amistad; ha significado simplemente ese hecho que acabo de decir. El hecho de que nos sentíamos amigos y pedíamos serlo sin frecuentarnos, sin confirmaciones, sin dudas de ninguna especie. Yo siempre lo he sentido muy cerca. Quizá nunca lo sentí más cerca como durante mis años de Texas en New England. Ahí lo sentía muy cerca a Mastronardi, y siempre lo he sentido; y en este momento en que no sé si está cerca físicamente o no, sigo sintiéndolo. Creo que este premio es de los premios más justos que se han otorgado. Y sé que no seré el último, porque recibiré el premio de la lectura, de la silenciosa lectura de muchas de sus creaciones. Yo, durante la dictadura, recorrí el interior dando conferencias. Recuerdo que me recibían grupos de jóvenes en distintas provincias, y me atendían con cortesía, con refinada cortesía. Pero cuando yo les decía que era amigo de Mastronardi, entonces aquello ya no era una cortesía, aquello era un interés vivísimo: todos preguntaban cómo es Mastronardi. Yo tenía que hablarles de sus hábitos, del uso de la noche; porque Mastronardi, durante mucho tiempo (como aquel personaje de otro autor que él admira, Edgar Allan Poe, el caballero Auguste Dupin) ha optado por vivir de noche, es decir dormir de día y luego la noche, la noche que es una suerte de álgebra que simplifica las cosas, la noche, que es amiga de la meditación y del silencio también, y de la soledad. Mastronardi me dijo una vez que a él no le dolía la soledad, que se había hecho amigo de la soledad. Sé que esto es cierto.

Ahora no sé cómo terminar estas deshilvanadas palabras; será porque estoy muy emocionado. Pero sé que de algún modo le llegarán, aunque quizá no esté físicamente presente. Y sé también que no las precisa. Sé que esos muchachos provincianos que se reunían para leer versos de Mastronardi y para hablar de él, esos círculos eran sociedades secretas de lectores de Mastronardi, serán parte de la historia argentina. Ellos continuarán más allá de nuestras muertes corporales. Y Mastronardi, de algún modo, está en esa afable eternidad de la amistad y de la admiración, sólo que a él la amistad le importa más que la admiración de sus presentes y de sus innumerables venideros lectores.

[*] En revista *Crisis*, Buenos Aires, Año 3, Nº 32, noviembre-diciembre de 1975, con el título “La violenta luz de gloria”. Palabras pronunciadas en junio de 1975, con motivo de la entrega del Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía al poeta Carlos Mastronardi.[51]

Y en:

Borges. Colección Letra Abierta 1, Buenos Aires, Editorial El Mangrullo, noviembre de 1976, con el título “La violenta luz de la gloria”, donde se publican los cinco primeros párrafos.

[EN EL “PATIO DE CARRIEGO”][52]

DISCURSO

Señoras, señores, amigos:

Me conmueven tantas cosas ahora. Me conmueve, desde luego, presidir esta reunión, y también me conmueve estar en casa de Evaristo Carriego al cabo de tantos años, y me conmueven los muchos recuerdos de Carriego. Quizá yo podría mencionar que solía comer todos los domingos en casa y recordar el nombre de otros contertulios. Me acuerdo de mi primo Álvaro Melián Lafinur, también del barrio; de Alfredo Palacios, también del barrio; de Marcelo del Mazo, también del barrio; de Charles de Soussens, amigo de Carriego; y pienso sobre todo en mi padre, ya que fueron tan amigos con Carriego. Los dos eran entrerrianos. Recuerdo que Carriego —que hablaba un poco enfático— solía decirle a mi padre: “Aquí estamos los dos entrerrianos”, y mi padre le contestaba: “Sí, y como todos los entrerrianos que pueden, estamos en Buenos Aires”. Y creo que sería injusto, ya que he hablado de esa patria común, Entre Ríos; sería injusto no hablar del Dr. Carriego y de aquel acto de valor suyo, cuando en la legislatura de Paraná propusieron erigir una estatua a Urquiza, una estatua en vida. El Dr. Carriego se jugó, se jugó la garganta podríamos decir, oponiéndose y diciendo que las estatuas, merecidas o no, sólo podían ser erigidas por la posteridad, y que esas estatuas en vida podrían ser actos de obsecuencia o de servilismo. Y sé que el Dr. Carriego habló dos días en la legislatura y convenció a todos; es decir que, cuando Carriego hablaba del honor de los entrerrianos, tenía ese ejemplo de valor y sin duda otros en su familia.

Y ahora que hablo de Carriego, recuerdo otro rasgo entrerriano suyo. Él contaba y contaba muy bien —sin duda lo había hecho muchas veces— la muerte de Ramírez, que había derrotado a Artigas; habló de la muerte de Ramírez defendiendo a su Delfina, y recuerdo que Carriego lo contaba muy bien.

Pero quiero volver a otro recuerdo personal de Carriego, y es que yo le debo a él, indirectamente, la revelación de la poesía, porque yo siempre había creído que la poesía era un medio de comunicación, era una serie de signos. Pero yo no sabía que la poesía puede ser también una magia, una música, una pasión, hasta una noche en que Carriego, en casa, recitó un largo poema del cual no entendí una palabra. Pero en poesía no es preciso entender: la poesía es un lenguaje tan misterioso como la música, del cual un crítico austriaco dijo: “Es un lenguaje que todos pueden entender, que muchos pueden usar y que nadie puede traducir”. Y lo mismo sucede con la poesía. Y ahora vuelvo a mi anécdota. Carriego, en casa —estoy hablando del barrio, nosotros vivíamos en Serrano y Guatemala— recitó el poema “El misionero” de Almafuerte, y entonces yo sentí, acaso por primera vez en mi vida, la poesía. Y recuerdo que Carriego era muy devoto de Almafuerte, hasta puedo recordar algunos versos que él dijo entonces:

> *Yo deliré de hambre en rudos días*
> *y no dormí de frío en torvas noches,*
> *para salvar a Dios de los reproches*
> *de su hambre humana y de sus noches frías.*

La poesía me fue revelada esa noche; y hay un hecho sobre el cual quisiera insistir y es que Carriego empezó siendo discípulo de Almafuerte. Recuerdo aquel poema “Los lobos”, ahora olvidado, porque es natural que se haya buscado el otro lado de Carriego, el lado vernáculo, y no aquel largo poema que él recitaba tan bien. Empezaba:

> *Una noche de invierno, tan cruda*
> *que se fue del portal la Miseria,*
> *y en sus camas de los hospitales*
> *lloraron al hijo las madres enfermas,*
> *con el frío del Mal en el alma*
> *y el ardor del ajenjo en las venas,*
> *tras un hosco silencio de angustias,*
> *un pobre borracho cantó en la taberna:*

Y luego él habla de la calle, de la calle mitad real y mitad alucinatoria, y dice:

> *La invadieron aullando los lobos…*
> *Asómate, hermano.*
> *¡La calle está llena!*

Y al final el poema corta, porque el borracho se ha quedado dormido, y dice:

y por eso la loca, la extraña
mitad de aquel canto, quedó en la botella.

Ese poema ahora casi olvidado de Carriego tiene un rasgo que fue echado en cara por los críticos. Se dice que esa mención del ajenjo, era, digamos, un recuerdo literario, pero yo sé que era falso, yo sé que el ajenjo entonces —que los malevos llamaban *suisé*— era una bebida común en los almacenes. De modo que, cuando Carriego habló del ajenjo, no estaba pensando en los poetas simbolistas de Francia o en los decadentes de Londres, estaba pensando en el ajenjo y en los borrachos que él había visto en los almacenes, que por mención literaria, él llamaba taberna, lo cual es la palabra justa también. De modo que en Almafuerte, en el vasto Almafuerte, tenemos una de las raíces de Carriego; y luego tendríamos otra en aquel movimiento que ahora se ve como algo pretérito, pero que sigue viviendo: el modernismo, porque Carriego como todos los hombres de su generación y de la generación anterior también, sintió esa vasta libertad, esa vasta respiración, esa nueva entonación del idioma que fue el modernismo. Y recuerdo su devoción por Darío, esa devoción que Lugones compartía también. Yo he conversado con Lugones seis o siete veces en mi vida y cada una de esas veces Lugones desviaba la conversación para hablar de "mi amigo" (lo decía con tonada cordobesa), "de mi amigo y maestro Rubén Darío", lo cual tratándose de un hombre de la soberbia y de la soledad de Lugones era muy significativo.

Pues bien, Carriego empezó siendo un mediano poeta modernista, un buen discípulo de Almafuerte y luego ocurrió algo. Yo creo —esto lo he dicho en algún cuento, pero ¿qué otra cosa le queda a un hombre de setenta y tantos años sino repetirse?— yo creo que la vida de los hombres consta simbólicamente, es decir, esencialmente, de un solo momento, el momento en el cual un hombre se descubre, el momento en el cual un hombre sabe quién es, y en ese momento, se ve claramente, se ve como si fuera otro y ve sus límites también, y no sólo sus límites, sino sus posibilidades, porque un muchacho joven no sabe muy bien quién es, un muchacho joven es ilimitado, no sabe cuál será su destino, es decir, cuál será su forma, y aquí podemos recordar aquello de Heráclito: "El destino de un hombre es su carácter", y un muchacho joven todavía es cualquiera, casi podemos decir que no es nadie, hasta el momento en el cual él ve de golpe su destino. Ahora, desde luego, yo no puedo saber cuál fue ese momento en la vida de Carriego, pero sí que ocurrió y podemos imaginar cualquier cosa. Yo, en algún escrito mío, he imaginado a Carriego en esta casa, leyendo las novelas de Dumas que le gustaban tanto, leyendo el *Quijote* que tiene un hermoso poema en el cual Andresillo habla de Don Quijote, leyendo quizá alguna de las novelas del tan injustamente olvidado Eduardo Gutiérrez, leyendo posiblemente a *Fierro*. Y luego algo ocurrió; y ese algo podemos inventarlo nosotros, ya que quizá el mismo Evaristo Carriego lo olvidaría después; en todo caso esta mentira mía, será simbólicamente cierta. Carriego vio algo: puede haber visto por la ventana a Juan Muraña, el cuchillero que cruzaba la calle; puede haber visto a Muraña u otro con un gallo bajo el brazo —en aquel tiempo eran comunes las riñas de gallos— o puede haber oído simplemente el organito al cual se refiere tantas veces.

Recuerdo aquel último poema, ese tan hermoso, que termina con el ciego que evoca *memorias… de cosas de cuando sus ojos tenían mañanas*. Y luego el organito que se va y Carriego concluye con este verso tan simple que nos parece inevitable, tan admirable que nos parece inevitable:

Y habrá quien se quede mirando la luna
desde alguna puerta.

Mirando la luna… Y en esa frase está el Palermo de casas bajas de entonces, el Palermo de los *huecos*. Es decir, Carriego de pronto sintió, y la realidad no estaba en los hechos lejanos, la realidad no estaba, digamos, en las proezas de los tres mosqueteros o en las malandanzas de un señor manchego por los caminos de Castilla o en las princesas o en los lagos de Darío: la realidad estaba ahí, la realidad estaba como siempre aquí y ahora. Y en ese momento, él sintió el barrio; y en ese momento, él descubrió lo que sería capital para él y para todos nosotros: él descubrió este arrabal —lo era entonces, yo lo recuerdo— y las orillas de Buenos Aires. Él descubrió ese tema. Y luego tenemos su libro *El alma del suburbio* incluido en *Misas herejes* del cual guardo un ejemplar en casa dedicado a mi padre, a quien le pone: "Mi compatriota, en la República de Entre Ríos", y luego lo firma con la rúbrica que era de uso entonces, pues la caligrafía no era un arte perdido como ahora, en que las máquinas de escribir la han perdido. Y allí está el tema, es decir, Carriego vio, fue el primer escritor que vio esas cosas. Y luego hay precursores remotos. Tenemos a Sicardi con su *Libro extraño*, pero hoy la visión de Almagro que da Sicardi está como ahogada por una pesada retórica. En cambio, Carriego vio esas cosas, y las vio no sólo para él y para su poesía, sino para tantos otros, y entre esos tantos otros —no quiero hacer un catálogo de nombres— uno de sus herederos, uno de sus discípulos fui yo, sigo siéndolo yo, ya que he dedicado buena parte de mi vida a prolongar y fijar, ahondar o variar esa visión que Carriego dio en aquel libro. En aquel libro están lo que yo creo las composiciones esenciales de Carriego. Por ejemplo, aquel poema que él dedicó a la memoria de Juan Moreira. Moreira entonces era el símbolo del gaucho como lo fue después Martín Fierro, pero eso fue obra de Lugones que publicó *El payador* en 1916. En aquel tiempo se pensaba en Moreira, y se pensaba quizás menos en el Moreira histórico, un personaje bastante vulgar, sino en el Moreira

exaltado por Eduardo Gutiérrez en la novela del mismo nombre, y luego difundido por los Podestá y su carpa en toda la República. Y Carriego canta a un cuchillero de este Palermo; y puedo recordar los versos que sin duda están en la memoria de ustedes:

El Barrio [Palermo] le admira. Cultor del coraje,
conquistó, a la larga, renombre de osado;
se impuso en cien riñas entre el compadraje
y de las prisiones salió consagrado.

Y luego estos versos:

Le cruzan el rostro, de estigmas violentos,
hondas cicatrices, y quizás le halaga
llevar imborrables adornos sangrientos;
caprichos de hembra que tuvo la daga.

Llevar imborrables adornos sangrientos es quizá uno de los versos menos conocidos de Carriego y quizá el mejor. Parece que hay como una suerte de, digamos, armonía entre esos versos de esos sonidos duros y las duras cosas que evoca *llevar imborrables adornos sangrientos*; y luego aquel otro verso, *caprichos de hembra que tuvo la daga*. Carriego posiblemente no sabía que en la Edad Media existió la misma relación entre el paladín y la espada. La espada que en la poesía, digamos, en la poesía de la *materia* de Francia, en la poesía sajona y en la poesía escandinava, lleva siempre nombre de mujer, era como la mujer del guerrero: había una relación de amor entre los dos. Eso Carriego lo redescubre no por erudición libresca sino por intuición poética, así realmente lo descubre: *caprichos de hembra que tuvo la daga*, la daga lo traicionó al malevo en esa pelea. Y luego recuerdo aquel otro poema, el poema sobre el muchacho guitarrero que está tocando la guitarra en el rincón del patio que adorna la parra. Eso ya corresponde a un Buenos Aires que ha pasado. El Buenos Aires de las casas con muchos patios, generalmente el primero ajedrezado, el segundo de baldosas coloradas; en el tercero, si había un tercero, la parra, y ahí está el guitarrero tocando su guitarra para la despectiva moza que no quiere salir de la pieza, y él luego habla, él habla de aquel guitarrero y dice:

¡Palermo le ha oído quejarse, cantando
celos que preceden a la puñalada!

y dice:

en el pecho un hosco rencor pendenciero
y en los negros ojos la luz del cuchillo.

Todo eso lo vio Carriego, y un día —si es que los hombres podemos usar la palabra siempre, una palabra que parece estar reservada para los dioses, que ningún hombre puede usar—, él vio esas cosas para siempre, es decir tuvo la visión de lo épico de esos destinos que entonces y hasta entonces nadie había visto, o visto simplemente para fines jocosos como los saineteros, y creo que en ese libro está el Carriego esencial. Pero después a Carriego le ocurrió, creo, lo que ocurrió con el tango: tenemos al principio la milonga, la milonga valerosa y feliz, y luego después se hace sentimental y doliente. Yo diría que con Gardel y *La cumparsita*, que son posteriores a Carriego, ciertamente empieza la decadencia del tango en que estamos hoy; pero el hecho de que el país fuera cambiando, de que el país fuera ablandándose, quizá, ya empieza a reflejarse en la última obra de Carriego en que se pasa de lo épico a lo sentimental; pero yo creo que lo esencial fue lo épico, que es lo que Carriego vio en sus primeras composiciones, en algunas que son brutales realmente, por ejemplo "El amasijo". Ahí él usa una palabra lunfarda. Desde luego el lunfardo de entonces era un lunfardo muy pobre; no lo habían enriquecido los saineteros, los autores de letras de tango, pero era un lunfardo expresivo y era esencial, ya que no estaba hecho para hacer ostentación de vocabulario; eran algunas palabras necesarias que habían surgido y que Carriego usó muchas veces.

Carriego muere a los veintinueve años, la misma edad de la muerte de Keats, creo, sí, y de otros poetas, pero él pudo morir porque creo que ya había dado su medida, no sé si hubiera dado otras cosas después. Quizá hubiera insistido en lo ya hecho. Lo importante es que él dejó ese libro y que en ese libro está buena parte de la literatura argentina venidera. Después, cuántos han hablado sobre esos temas: Arlt, por ejemplo, es uno de ellos; cuántos hemos hablado sobre esos temas. Yo soy uno y yo pienso persistir porque veo en ese tema del arrabal, veo todo lo que Carriego llamó el culto del coraje. El poema suyo "El guapo" al cual me gusta volver, empieza así: *El barrio le admira. Cultor del coraje*, es decir, es algo que casi ha desaparecido ahora; desde luego ahora hay una mala vida, mucho más frecuente: tenemos crímenes todos los días y aquello no ocurría entonces, pero el coraje de entonces era un coraje desinteresado. Yo sé que he oído este caso, he sabido de él, no sólo en Palermo sino en la provincia de Buenos Aires, en Entre Ríos, en la República Oriental, en Corrientes, en Córdoba: el caso de un hombre que fue a desafiar a otro, simplemente porque el otro tenía fama de valiente y quería saber cuál de los dos era mejor, y luego la pelea se llevaba a cabo, no porque

hubiera una mujer o porque hubiera dinero de por medio, sino simplemente por esa emulación, y en esa frase *Cultor del coraje* está resumida esa suerte de religión de esa pobre gente, gauchos algunos, otros aquí serían cuarteadores. Esto algunas veces degeneró en compadrada, pero en general, yo creo que esa religión existió y sé que tuvo sus formas. Eduardo Gutiérrez ha historiado algo de esto; es decir, se consideraba horrible que un hombre madrugara a otro; el hecho de llamar *pegador* a un hombre o *madrugador* era un insulto; y hasta el mero hecho de usar armas de fuego también. La pelea tenía que ser a cuchillo y no se hacía nunca en las casas, había que respetar las casas, aunque la casa fuera una casa de mala vida o una taberna. La frase era: "que vamos saliendo en la calle". Sucedían las cosas y solían terminar del modo que sabemos; pues bien, todo eso lo sintió Carriego, lo sintió por su ascendencia criolla; él tenía el orgullo de ser criollo. Me acuerdo que decía alguna vez medio en broma: "Los italianos tienen apellidos despectivos". Él sintió todo eso, y todo eso lo ha trasmitido en unas pocas páginas, pocas pero preciosas y esenciales; y creo que con esto habré expresado lo que Carriego significa para mí, y seguirá significando para mí, porque cuando yo vuelvo a estos temas —he vuelto muchas veces, he hablado no sólo de los malevos de la Tierra del Fuego, del barrio de la Penitenciaría, de este barrio, del barrio de Maldonado también, sino de los de Turdera, tierra adentro—, cada vez que me he ocupado de ellos, he sentido que no estaba solo, que Carriego estaba observándome, he sentido esa presencia tutelar de Carriego que siento ahora, más que nunca, entre ustedes y en esta Casa. Muchas gracias.

[*] En Evaristo Carriego, *La costurerita que dio aquel mal paso y otros poemas*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1977. Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges el 20 de diciembre de 1975, en ocasión de ser nombrado presidente honorario de la Asociación Amigos de la Casa de Evaristo Carriego.

MALLEA. UNA IMAGEN DE LA ARGENTINA[53]

[TESTIMONIO]

En la República Argentina y tal vez en América, Eduardo Mallea ofrece el caso más cabal y más alto de un destino consagrado a las letras. Ha vivido y vive con plenitud, pero no suele condescender a la confidencia, y lo íntimo que toda obra requiere para ser algo más que un mero ejercicio verbal, se nos muestra exaltado y como trasmutado por él con delicada alquimia. De los diversos géneros que distingue la retórica de nuestro tiempo, Mallea abunda en el más arduo: la morosa novela psicológica, cuya materia son las almas. Éstas siempre son lo primero. Sobre los hechos que son un instrumento para que las conozcamos mejor y del sentimiento patético, y no pocas veces avasallador, del paisaje, que no es jamás una decoración, sino un medio, resaltan firmemente los caracteres. En *Todo verdor perecerá* priva la tragedia engendrada por la discordia de las almas dispares; en *Chaves*, la fábula narrada por el autor es un largo adjetivo o atributo del solitario héroe.

El influjo ejercido por Mallea sobre su generación y las ulteriores no se reduce, como en el caso de otros, a una serie de hábitos sintácticos o a la repetición u obsesión de determinadas palabras. Es más bien un mandato de sentir, de entender y de expresar con claridad lo observado o soñado. Prescindir de su obra es renunciar a una de las felicidades más altas que nuestras letras pueden darnos.

Para él, nuestra gratitud.

[*] En diario *La Nación*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1976.

LOS DESTINOS

Las almas escogían su destino
Y Juan Milton habló: Quiero ser ciego
Para cantar desde mi sombra al otro
Ciego, Sansón, que ha de romper el templo.
Judas el Iscariote dijo: Quiero
Ser los treinta dineros de la infamia
Que salvará, como la Cruz, el mundo.
Ulises afirmó: Seré las naves
Del destierro y el arco de la ira.
Y Sila declaró: Seré una cárcel
Y Juana de Arco dijo: Seré el fuego.

* En Jorge Luis Borges, Aldo Sessa, *Cosmogonías*,[54] Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1976.

LA SEPULTURA

Hacia 1957 reconocí con justificada melancolía que estaba quedándome ciego. La revelación fue piadosamente gradual. No hubo un instante inexorable en el tiempo, un eclipse brusco. Pude repetir y sentir de manera nueva las lacónicas palabras de Goethe sobre el atardecer de cada día: *Alles nahe werde fern* (Todo lo cercano se aleja). Sin prisa pero sin pausa —¡otra cita goetheana!— me abandonaban las formas y los colores del querido mundo visible. Perdí para siempre el negro y el rojo, que se convirtieron en pardo. Me vi en el centro, no de la oscuridad que ven los ciegos, como erróneamente escribe Shakespeare, sino de una desdibujada neblina, inciertamente luminosa que propendía al azul, al verde o al gris. Ya no había nadie en el espejo; mis amigos no tenían cara; en los libros que mis manos reconocían sólo había párrafos y vagos espacios en blanco pero no letras.

Entonces recordé cierta sentencia de Rudolf Steiner: "Si algo se acaba, debemos pensar que algo empieza". El hermoso mundo del día y de la noche me había dejado; mi deber era poblar de algún modo ese gran vacío; recordé también la inscripción de la sortija de oro de María Estuardo: "En mi fin está mi principio". El mayor pecado que un hombre puede cometer es tenerse lástima o permitir que otro le tenga lástima. ¿Qué hacer para salvarme de ese pecado? La cuestión era urgente.

Hacia 1917 yo me había enseñado el alemán sin otros instrumentos que el deleitable libro de los *Cantares* de Heine y un diccionario alemán-inglés del que no tardé en prescindir. ¿Por qué no acometer, cuarenta años después, una empresa análoga?

Siempre me habían atraído las letras de Inglaterra; resolví estudiar su raíz, el anglosajón, tan semejante a ese oro subterráneo que guarda la serpiente del mito. En uno de los anaqueles más altos de la biblioteca me aguardaban el *Anglo-Saxon Reader*, de Sweet, y un ejemplar de la *Crónica anglosajona* que yo había adquirido hace tiempo con la sospecha o convicción de no leerlos nunca. Su viejo lenguaje de hierro andaba por mi sangre; aprender sería recordar, según el dictamen socrático que ha rescatado (o inventado) Platón. Con la preciosa ayuda que algunos amigos me depararon, emprendí la larga aventura que no ha tocado aún a su fin y que nos llevó al estudio ulterior de la lengua madre del Norte, el islandés. En un idioma que ignoramos, cada palabra nueva se agranda como si la destacara una lupa y nos parece fea o hermosa. No olvidaré el asombro inicial del *Lundenburh* (Londresburgo) por Londres, de *Romeburh* (Romaburgo) por Roma, de *Seaxland* (Sajonia) por Inglaterra y de *Waendelsae* (Mar de los Vándalos) por el Mediterráneo. Ahora, en 1978, mi memoria está llena de aliterados versos anglosajones, que sonoramente acompañan mis soledades. Si de todos los poemas que cursamos tuviera que elegir uno —y nada nos obliga por cierto a una simplificación tan extravagante— vacilaría entre la famosa "Balada de Maldon" y una pequeña pieza casi secreta, "La sepultura". La primera figura en casi todas las antologías del género; la segunda sólo en el libro *Poetry and Prose of the Anglo-Saxons*, Halle, 1960, del germanista alemán Martín Lehnert. Cabe conjeturar que ha sido omitida por lo tardío de su fecha —el único manuscrito data del siglo doce—, por lo impuro de su lenguaje, que ya deja traslucir el inglés y por ser del todo ajena a la tradición. Longfellow, que tradujo las *Coplas* de Manrique y la *Comedia* dantesca, la ha vertido literalmente al inglés, a veces palabra por palabra, lo cual es imposible en español. El escrúpulo de no repetir la versión clásica de Longfellow hace que la de G. K. Anderson (*The Literature of the Anglo-Saxons*, Princeton, 1949) sea notoriamente inferior. He aquí el texto, en prosa:

La sepultura[55]

Para ti fue hecha la casa, antes que nacieras.
Para ti fue destinada la tierra antes que salieras de tu madre.
No la hicieron aún. Su hondura se ignora,
No se sabe aún qué largo tendrá.
Ahora te llevo a tu lugar.
Ahora te mido a ti primero y a la tierra después.
Tu casa no es muy alta. Es humilde y baja.
Cuando yazgas ahí, las vallas serán bajas, humildes las paredes.
La techumbre está cerca de tu pecho.
Habitarás entonces en el polvo y sentirás frío.
Toda tiniebla y toda sombra, se pudrirá la cueva.
Esa casa no tiene puerta y no hay luz adentro.
Ahí estás firmemente encarcelado y la muerte tiene la llave.
Aborrecible es esa casa de tierra y atroz morar en ella.
Ahí estarás y te partirán los gusanos.

Ahí estás acostado lejos de tus amigos.
Nadie irá a visitarte.
Nadie irá a preguntarte si esa casa te gusta.
Nadie abrirá la puerta.
Nadie bajará a ese lugar porque muy pronto serás aborrecible a los ojos.
Tu cabeza será despojada de su cabello y la hermosura de tu pelo se apagará.
Ahora te llevo a tu lugar.
Ahora te mido a ti primero y a la tierra después.

Hasta aquí el sombrío poema. Según los paleógrafos, los versos finales son de otra mano y corresponden a la escritura del siglo trece. Son una adición sentimental que desmerece del descarnado conjunto.

Un retórico diría que el poema no es otra cosa que una larga ecuación, cuyos dos términos son la sepultura y la casa. Esa metáfora ya está en el Eclesiastés (12,5) donde se lee que el hombre, al morir, va a su larga morada. Nuestra razón puede aprobar ese juicio, no nuestro sentimiento. Quien lee el atroz poema sabe que una voz directa le habla. No se trata de un hombre que se dirige a otros o a sí mismo; se trata del Destino, del Hado, cuyo rostro nunca hemos visto y cuya voz es nueva.

Nada sabemos del autor. Se conjetura que fue un monje benedictino, dado lo severo de la orden, pero el poema no es cristiano. En esta pieza medieval no se promete un cielo y no se amenaza con un infierno.

Diríase que la humanidad precisa este poema sepultado y tardíamente exhumado. En el siglo diecinueve dos famosos poetas, que no lo conocían, quisieron reescribirlo. Uno, Charles Baudelaire, nos ha dejado “La carroña”; otro, el suizo Gottfried Keller, las admirables estrofas de su “Enterrado vivo”, que Joyce ha traducido al inglés.

* En diario *Clarín*, Buenos Aires, 19 de octubre de 1978.[56]

EL CONGRESO DEL MUNDO

PRÓLOGO

En las epopeyas antiguas el éxito no deja nunca de coronar los trabajos del héroe. Aquiles obra su venganza, Ulises vuelve a Itaca, los argonautas logran el vellocino, Alí Babá penetra en la caverna cuyo secreto nombre es Sésamo, las armas piadosas de los cruzados rescatan el sepulcro de Cristo y un paladín del ciclo de Bretaña merece la visión del Grial. El lector puede completar a su guisa el infinito censo. A partir de una fecha que los historiadores de la literatura —género secundario que me incluye en este momento— se encargarán o no de fijar, no hay una empresa que no esté predestinada al fracaso. El ingenioso hidalgo Alonso Quijano nunca es del todo don Quijote o sólo fugazmente lo es; el capitán Achab, al cabo de sus largas navegaciones, descubre la Ballena Blanca que odia y es aniquilado por ella. El *happy ending* es una interesada mentira o un artificio comercial, al que condesciende el autor y del cual descreen los lectores. En las ficciones de Henry James y de Kafka, la derrota está descontada y es casi el argumento. Como en las aporías de Zenón la flecha nunca da en el blanco. Somos menos valientes que nuestros padres.

Después de ejemplos tan ilustres me da alguna vergüenza referirme a las páginas que prologo. La idea central es la de una empresa que se dilata hasta abarcar la historia del mundo. Su ejecución parece imposible, pero una compartida experiencia mística hace que la derrota se transforme en una íntima y secreta victoria. Que lo demás lo diga mi cuento. Lo situé en el Sur, que es el barrio de Buenos Aires que quiero más y al que los ríos de las generaciones me restituyen, y en la frontera del Brasil y del Uruguay donde pasé unos días tediosos que ahora en el recuerdo son vívidos, acaso porque vi matar a un hombre. Lo situé hacia el mil novecientos, para que la imaginación obrara sin trabas. Creo haber procedido bien; cierta lejanía en el tiempo, cierta bruma deliberada, impiden que el lector se entregue al frívolo ejercicio de pesquisar errores circunstanciales. Homero (o los rapsodas que denominamos Homero) no es contemporáneo de Aquiles, y Moisés es acaso posterior a los seis días de la Creación. El mito es la última verdad de la historia; lo demás es efímero periodismo. Oscar Wilde, que no ha envejecido, pensaba que los temas modernos y el estilo moderno deben de ser cuidadosamente evitados por el autor moderno.

Confieso que la compartida experiencia mística que es la justificación de este cuento —quizá el más largo de cuantos ha ejercitado mi pluma— es del todo ajena a mi vida.

Probablemente es imposible. Básteme que la acepte, durante el breve decurso de la lectura, la buena voluntad del lector.

Me falta el hábito de hablar de mi obra (llamémosla así). Desde que anocheció en mis ojos, la ceguera ha sido un buen pretexto para no leer lo que se escribe sobre mí, favorable o adversamente. Escribo mi cuento para librarme de él, para olvidarlo, y para pasar a cosas mejores.

c. 1978

* En *El congreso del mundo*,[57] texto de Jorge Luis Borges, con miniaturas de la cosmología tántrica y estudio de Alain Daniélou, Milán, Franco Maria Ricci, 1982, págs. 41-42.

V. O.

Podemos verla ahora. Antes la ocultaban las circunstancias, las cosas del azar, cada día. Desde un instante de 1979 la distancia mágica de la muerte nos deja divisarla de un modo inmóvil, eterno y singular. En un país y en una época que se creían católicos, tuvo el valor de ser agnóstica. En un país y en una época en que las mujeres eran genéricas, tuvo el valor de ser un individuo. Que yo recuerde, no discutimos nunca la obra de Ibsen, pero ella fue una mujer de Ibsen. Vivió, con valentía y con decoro, su vida propia. Su vasta obra, en la que abunda la protesta, no condesciende nunca a la queja. Dedicó su fortuna, que era considerable, a la educación de su país y de su continente. Aunque no profesó, o acaso porque no profesó, ciertas supersticiones que ahora se creen indispensables, fue profundamente argentina. No profesó el culto del gaucho, que como es natural ha ido creciendo a medida que éste desaparecía. No profesó el culto de la pampa, tan popular en las ciudades como desconocido en el campo. Sin duda, mi versión romántica de los arrabales de Buenos Aires la habrá hecho sonreír. Su amor a la justicia y a la libertad la llevó a la cárcel. Se sentía hija de Sarmiento, a quien recordaba fielmente.

Le interesaba el universo. Apreciaba y agradecía la infinita variedad de las almas, la circunstancia de que cada una fuera única. Fue acusada de anglófila y de francófila, como si el hecho de querer algo fuera una culpa. Fue una lectora hedónica; leía a Shakespeare o a Dante con la misma curiosidad con que leía a Valéry o a Virginia Woolf. Poseyó, en grado sumo, “la gracia que no quiso darme el cielo”, el don de la confidencia siempre íntima y nunca indiscreta, que es el atractivo esencial de sus *Testimonios*.

Personalmente le debo mucho a Victoria Ocampo, pero le debo mucho más como argentino.

[*] En diario *La Nación*, Buenos Aires, 25 de febrero de 1979.[58]
Y en:
Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Celtia, 1982.

[VICTORIA OCAMPO]

Hacia 1924 (la precisa fecha no importa; basta que la sintamos lejana) le presentaron a Victoria Ocampo, que era famosa, un muchacho desconocido, que se creía poeta y que detestaba sus propios versos. El muchacho, como es de suponer, estaba un poco intimidado por la imperativa señora y cincuenta años no pudieron borrar del todo aquel miedo inicial. (Alfonso Reyes predijo que los historiadores consagrarían un capítulo a nuestra era victoriana.) No recuerdo bien aquel primer diálogo; creo que hablamos del idioma. Comprobé sin asombro que Victoria no sentía la sobria música del castellano, hecha de vocales abiertas y de ocasionales voces esdrújulas. Con el tiempo, otras cosas nos acercaron: la voluntad de renovar la cultura argentina, la buena tradición unitaria y el amor de las letras de Inglaterra. Al escribir estas palabras no pienso únicamente en Shakespeare o en Swinburne; pienso en la niña que atraviesa el espejo, en la ingeniosa tontería de los *limericks* y en la amistad de Sherlock Holmes y de su modesto y no siempre auténtico Boswell, el doctor Watson. Otras nos apartaron. Yo juzgaba a los escritores por su retórica o por su facultad de invención; Victoria, por su índole o por su contexto biográfico. Detrás del libro, que es la máscara, indagaba el rostro secreto. Lectora hedónica, sólo leía y releía lo que le interesaba. Sospecho que la aplicada lectura consecutiva era tan ajena a sus hábitos como lo es ahora a los míos…

Victoria ha muerto y sé que esa relación, que nunca fue íntima, ha sido y es fundamental para mí. Casi puedo escribir que hoy tiene principio nuestra callada y verdadera amistad.

* En diario *La Prensa*, Buenos Aires, 8 de abril de 1979, con el título “Casi puedo escribir que hoy tiene principio nuestra callada y verdadera amistad”.

QUÉ SERÁ DEL CAMINANTE FATIGADO…

Wo wird einst des wandermüden…

¿En cuál de mis ciudades moriré?
¿En Ginebra, donde recibí la revelación,
no de Calvino ciertamente, sino de Virgilio
y de Tácito?
¿En Montevideo, donde Luis Melián
Lafinur, ciego y cargado de años, murió
entre los archivos de esa imparcial
historia del Uruguay que no escribió
nunca?
¿En Nara, donde en una hostería japonesa
dormí en el suelo y soñé con la terrible
imagen del Buda, que yo había tocado y no
visto, pero que vi en el sueño?
¿En Buenos Aires, donde soy casi un
forastero, dados mis muchos años, o una
costumbre de la gente que me pide un
autógrafo?
¿En Austin, Texas, donde mi madre y yo
en el otoño de 1961, descubrimos América?
Otros lo sabrán y lo olvidarán.
¿En qué idioma habré de morir? ¿En el
castellano que usaron mis mayores para
comandar una carga o para conversar un
truco?
¿En el inglés de aquella Biblia que mi
abuela leía frente al desierto?
Otros lo sabrán y lo olvidarán.
¿Qué hora será?
¿La del crepúsculo de la paloma, cuando
aún no hay colores, la del crepúsculo del
cuervo, cuando la noche simplifica y
abstrae las cosas visibles, o la hora trivial,
las dos de la tarde?
Otros lo sabrán y lo olvidarán.
Estas preguntas no son digresiones del
miedo, sino de la impaciente esperanza.
Son parte de la trama fatal de efectos y de
causas, que ningún hombre puede
predecir, y acaso ningún dios.

* En diario *Clarín*, Buenos Aires, 20 de marzo de 1980, y con motivo de la muerte de Borges, el 15 de junio de 1986.
Y en:
Borges en Revista Multicolor, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1995, págs. 1718; 2ª Ed., 1999.

ALICIA JURADO[59]

DISCURSO EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Autoridades, señoras y señores:

Canal Feijóo ha dicho lo esencial. Añadiré algunas cosas. Quiero decir, antes, mi emoción por este privilegio de recibir en esta casa a Alicia Jurado, no diré gran escritora ya que las palabras escritor, poeta, artista, se disminuyen si se les agregan epítetos.

Ser un gran escritor es algo que sugiere tedio, ser un famoso escritor puede ser un regalo del azar o de las circunstancias, en cambio si yo digo la escritora, o mejor el escritor, ya señalo un destino, un destino individual, y para mí lo único verdadero son los individuos, lo demás son abstracciones, puedo prescindir de ellas. Pero la palabra escritor o escritora creo que sugiere eso: un destino individual, algo que no se busca pero algo que tenemos; y creo que lo único real son los individuos.

Sospecho que para Dios —si existe Dios— cada individuo es único, es decir que cada López, cada Jones, cada Borges por qué no, es tan único para Dios como cada hormiga o cada tigre. Los individuos existen.

Hay dos palabras que me parecen imitables, dos palabras que están misteriosamente ligadas: estética y ética. Empecemos, bueno, por la estética. ¿Qué es la estética? Desde luego no creo que se trate de los medios que se usan. Debemos pensar que todo artista, ese artista puede ser escritor, puede ser escultor, puede ser músico, bueno, ese individuo, esa persona, sueña, imagina, combina recuerdos, usa el olvido como instrumento también, ya que la memoria elige, según dijo Bergson, y luego hace su obra y su obra puede expresarse por misteriosos medios. Recuerdo que a mi hermana Norah le preguntaron qué es la pintura y ella contestó: es el arte de dar alegría con formas y colores. Es una hermosa definición pero es parcial, ya que no sólo puede darse alegría sino que podemos inspirar otras cosas, podemos sugerir otras emociones que no sólo son la alegría, aunque la alegría es algo esencial.

Creo que hay un poema de Eduardo González Lanuza sobre la alegría, pero hace tantos años que lo he leído. Bueno, yo diría que ambas cosas van juntas: la estética y la ética; ya no se concibe la estética sin la ética. La ética se aplica no sólo a momentos ocasionales, la inspiración, no sólo a la visita del espíritu, o, como decían los griegos, "de la musa", o como ahora decimos, lo subconsciente, la subconciencia colectiva. El artista sueña o imagina algo, y luego tiene que usar medios, esos medios pueden ser la palabra, pueden ser los colores, pueden ser las formas, puede ser el bronce, o, quizá en el caso más alto, puedan ser los acordes; y digo en el caso más alto, porque todas las artes aspiran a la condición de la música, quizá porque, en todo caso para mí que no soy un ser musical, en la música el fondo se confunde con la forma.

Creemos que, erróneamente, pueda contarse el argumento de un cuento o de una novela, o quizá no pueda contarse; es un error suponer que una obra escrita es sólo esa concatenación de palabras, eso nos llevaría al culteranismo y a otros errores, lo importante es lo que existe detrás de las palabras, a través de las palabras o a pesar de las palabras, y aquí ya interviene la ética.

El doctor Johnson observó que es importante que seamos hombres éticos ya que cada día —yo podría agregar que cada momento— tenemos que tomar decisiones, podemos obrar de un modo recto o de un modo injusto, y en el caso del escritor, en qué consiste la ética de su estética. Creo que tiene que ser fiel, no a la mera realidad histórica, no a las meras efímeras circunstancias, sino a su sueño. Y creo que el lector sabe cuándo el escritor miente o no, si el lector lee algo sabe si el escritor ha sido fiel a su sueño o no.

En el caso de Alicia Jurado yo he sentido continuamente esa diversidad; he sentido que todo lo escrito por ella, sin excluir las novelas desde luego, es necesario, no arbitrario, no puede haber ocurrido de otra manera. Y aquí quiero referirme a los últimos libros que he leído de ella. Y aquí se plantea un problema que me parece curioso, me refiero a las biografías de Cunninghame Graham y W. H. Hudson. Creo que hay otro libro, un libro sobre mí; sé que existe pero no me he atrevido a leerlo, no sé, quizá el tema no me interese demasiado, me siento incómodo cuando se habla de mí, pero me han dicho que es un libro admirable, sin duda lo es; bueno, voy a pasar a contarles qué me ha pasado con las biografías de Hudson y de Cunninghame Graham.

Yo conocía algo de su obra, pero la conocía un poco desde afuera, y aquí voy a recurrir a una analogía que quizá puede ser auxiliar, y voy a pronunciar un nombre terrible: el nombre de Juan Facundo Quiroga. Bueno, en el caso de Quiroga sabemos que hubo un individuo llamado Quiroga, conocemos su trágica muerte en Barranca Yaco, sabemos que fue derrotado por Paz; sabemos su dominio en las provincias, pero todo eso lo sabemos simplemente porque pertenece a la concatenación de efectos y causas que es la historia. Y empiezo por los efectos para dar así la idea de que esa concatenación se extiende infinitamente. Bueno, sabemos todo eso, pero además de ese Quiroga, del Quiroga de los historiadores, del Quiroga que fue, de esa serie de estados mentales que llamaban Quiroga y que cesaron para siempre, hay además otro Quiroga, que es el espléndido sueño de Sarmiento, el *Facundo*. Y ese Quiroga es para nosotros el Quiroga real ahora. Lo demás me parece

que es secundario.

Bueno, ahora vuelvo a Alicia Jurado y sus dos biografías admirables. Aquí ocurrió algo parecido. Yo conocía y sentí cariño por la obra de Hudson. Yo conocía parcialmente la obra de Cunninghame Graham y no sentía mayor afecto por él. Sabía de sus libros como interpolaciones en el tiempo, sabía que habían existido, yo no podía dejar de pensarlos, pero ahora, después de leer los dos libros de Alicia Jurado, ocurrió algo muy curioso, y es que ahora los siento como seres reales, no sólo como seres históricos; es decir ahora puedo pensar en Cunninghame Graham, en Hudson, como puedo pensar en seres tan reales y atemporales como Alonso Quijano, Hamlet, Macbeth, Lord Jim. Es decir, Alicia Jurado ha realizado ese curioso prodigio, el prodigio de hacer que los hombres en la mera sucesión del tiempo sean tan reales como esas grandes figuras atemporales y eternas, es decir ha conseguido que dos hombres meramente históricos sean, por lo menos para mí, tan eternos como los personajes de la ficción. Y creo que eso es algo que se da muy pocas veces.

He leído muchas biografías, por ejemplo la biografía de Shaw por Pearson. Bueno, concluido el libro he sabido miles de cosas sobre Shaw, pero no tengo la impresión de haber sido Shaw o de haberlo conocido. En cambio ahora, en estos días, gracias a Alicia Jurado, he sido momentáneamente esos dos escritores, y seguiré siéndolo. Y ése es uno de los grandes prodigios de la literatura: hacer que lo meramente temporal sea eterno, traducir a los hombres efímeros en imágenes; imágenes que duran más allá de las circunstancias históricas, que son lo de menos.

Bueno, creo que es esto lo que quería decir, y gracias a todos ustedes.

* En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, Tomo XLVI, Nº 179-182, enero-diciembre de 1981. Discurso pronunciado el 28 de mayo de 1981.

LAS GUERRAS

Oscuro ya el acero, la derrota
tiene la dignidad de la victoria;
la arena que ha medido su remota
sombra las dora de una misma gloria.
Las purifica de clamor y euforia
crasa y convierte en una cosa rota
el arco jactancioso. Gota a gota
el tiempo va cubriendo nuestra historia.
Ilión es porque fue. El antiguo fuego
que con impía mano encendió el griego
es ahora su honor y su muralla.
El hexámetro dura más que el fuerte
fragor de los metales de la muerte
y la elegía más que la batalla.

[*] En diario *Clarín*, Buenos Aires, 8 de octubre de 1981.

EL LIBRO[59]

De los casi infinitos instrumentos que son obra del hombre, el más singular es el libro. La espada o el arado son una extensión de la mano; el telescopio o el espejo, de nuestros ojos. El libro, en cambio, es una extensión perdurable de la imaginación y de la memoria, es decir, de todo el pasado. Deliberadamente hablo del libro y no de otros medios. El diario, como lo declara su nombre, se imprime para el día, para la efímera atención momentánea. El texto puede ser el mismo, pero quien lo lee en un periódico o lo oye grabado en un disco, obra para el olvido. Desde un libro, ese texto es aceptado de muy diverso modo.

Debemos al Oriente la noción de libros sagrados, de escrituras dictadas por el Espíritu en distintos años del tiempo y en distintas regiones del espacio, de un eterno Alcorán que es un atributo, no una obra de Dios. De hecho, todo libro es sagrado, si da con el lector para quien fue escrito. Un libro es una cosa entre las cosas cuando nos aguarda en los anaqueles; puede ser una revelación, un estímulo, una forma tranquila de la dicha, cuando lo interrogamos.

Hugo declara que una biblioteca es un acto de fe; Emerson, que en ella pueden cifrarse las mejores palabras y pensamientos de los mejores hombres.

La cultura está amenazada por razonadas y enemigas barbaries. Esas barbaries acechan también en el libro que constituye, paradójicamente, nuestro único instrumento de salvación.

* En diario *La Prensa*, Buenos Aires, 7 de febrero de 1982, y en un número especial para el centenario de Borges, el 22 de agosto de 1999.

NOSTALGIA DEL LATÍN[61]

Señoras, señores:

El tema es, creo, el poeta argentino y la tradición. Aquí tenemos tres palabras. La primera es esencial, y ya que habrá que decir algo, creo que la mejor definición, por no ser muy precisa, por ser una metáfora, por parecerse a la poesía, es la definición platónica de la poesía como esa cosa liviana, alada y sagrada. Vamos a admitir esa definición, pero porque cualquier otra sería menos comprensible, menos sensible sobre todo, de la palabra poesía.

De la poesía podemos decir lo que san Agustín dijo del tiempo: si no me preguntan qué es el tiempo, lo sé; si me preguntan qué es el tiempo, lo ignoro. Creo que todos sabemos qué es la poesía, pero eso no quiere decir que podamos definirla. Por el contrario, se nos ocurre lo que es inmediato, digamos, como el sabor del vino, como el sabor del agua, como el amor, como la luna.

Pasemos ahora a esas dos palabras, argentino y tradición. Lo que puedo anticipar es que ser argentino, como ser chileno, ser inglés, ser alemán, es un acto de fe: si nos sentimos argentinos, somos argentinos. Y ahora vayamos a lo esencial, que es la palabra "tradición". Se han intentado muchas definiciones de la palabra "tradición". Hay ante todo una definición étnica, la que supone que la "tradición" depende de una raza, de un linaje, pero yo creo que esta definición es errónea, sobre todo en un país nuevo como el nuestro, cuya historia independiente debe durar, escasamente, un siglo y medio. Por otra parte, sería absurdo suponer que un hijo de inmigrantes no sería argentino.

Veamos mi propio caso, no recurro a ese caso por vanidad, sino porque lo tengo más a mano. Yo tengo una mayoría de sangre española. Es un país sencillo, pero al mismo tiempo pensemos qué es España: está compuesto por los íberos, los fenicios, los celtas, los godos, los romanos, los visigodos, los vándalos en el norte de Andalucía —Vandalucía debiera decirse, no Andalucía—, luego los árabes, sin duda los judíos también. Luego tengo una cuarta parte de sangre inglesa. ¿Qué es sangre inglesa? Seguramente todo inglés puede decir: somos sajones, somos celtas y somos escandinavos; podría agregar también: somos latinos, ya que los romanos estuvieron cinco siglos dominando la isla. Supongo que todos tendremos una parte de sangre judía también; y si tenemos sangre española, tenemos sangre árabe. Por otra parte, mis dos apellidos son portugueses. Borges es un apellido portugués muy común, burgués, hombre de la ciudad, y Acevedo, mi otro apellido, forma parte de una lista de apellidos judeo-portugueses que da Ramos Mejía en su libro *Rosas y su tiempo*. Es decir que esa definición por la raza no tendría ningún sentido.

No sé qué origen tiene cada uno de ustedes, pero el hecho de que procedan de muy diversas naciones, yo creo que precisamente es una de las virtudes de este país, tantas veces desventurado, el hecho de ser un país de inmigrantes y donde todavía primaba la clase media. Yo he nacido en la ciudad de Buenos Aires, en la Parroquia de San Nicolás, en el centro de Buenos Aires. Recuerdo —tenía cuatro o cinco años— toda la manzana de casas bajas, con patios, con azoteas, con aljibes; que yo recuerde, había una sola casa de altos, la mansión de los Lafinur; todas las demás casas eran bajas y esto en el centro de Buenos Aires. A veces he dicho que de algún modo soy un caso raro, porque no tengo sangre italiana y todo el mundo la tiene aquí. Seguramente soy un forastero aquí y, sin embargo, me considero argentino a pesar de mi falta de sangre italiana. También sé que tengo una gota de sangre guaraní.

Pero pensemos en la tradición. Sería, desde luego, modesto limitarnos a nuestra tradición argentina. Recuerdo que Bernard Shaw dijo: "Dios está haciéndose"; nosotros somos ese hacerse de Dios. De igual modo, la tradición argentina es nuestra tradición; posiblemente exista una tradición argentina en el porvenir, ahora somos demasiado misceláneos, demasiado nuevos, pero esto puede ser también una ventaja. Según la costumbre, cuando se habla de la tradición argentina debemos pensar en el gaucho. Bueno, ¿por qué no? Yo he pensado mucho en el gaucho y creo que el gaucho ha dado tema a los hombres de las ciudades, hombres de Montevideo, de Buenos Aires, que han creado una literatura gauchesca que los gauchos no habían creado; pero al mismo tiempo creo que nuestro único deber no puede ser el de rehacer las obras de Obligado, Ascasubi, Hernández, Güiraldes, Gutiérrez; no tenemos por qué imitarlos.

Entonces, ¿cuál sería nuestra tradición? Ya que estoy seguro de que nuestra tradición existe.

Y ahora voy a citar unas palabras de un filósofo que no es de mi preferencia, de Nietzsche, que dijo: "Debemos ser buenos europeos". Ahora, ser buenos europeos significa una tradición de todo el Occidente, una tradición occidental. Yo diría que una tradición occidental es ante todo el diálogo de dos naciones, el diálogo de los griegos e Israel. Creo que eso es lo esencial; podemos dejar de pensar en otros países, pero no podemos dejar de pensar a los griegos y a las Escrituras. Yo diría que lo que se llama cultura occidental vendría a ser el diálogo, la discusión, la reconciliación de esas dos culturas, de las cuales una, evidentemente, no es occidental sino oriental.

En cuanto a mí, pienso que soy un poeta —la palabra es ambiciosa—, soy un aprendiz de poeta, soy un

escritor argentino, y, ¿cuál es mi tradición? Desde luego, no sólo es la lengua castellana. Además, la lengua castellana es, como el italiano, como el portugués, como el rumano, como el francés, una especie de dialecto del latín, y eso ya me lleva más atrás, a los grandes nombres de Lucrecio, de Séneca, de Horacio, el poeta.

¿Por qué no pensar que esta hermosa herencia es no sólo un lugar, este país que tanto quiero, sino también un idioma? Y ya que el castellano nos envía al latín, la nostalgia del latín no es una ilusión mía, la nostalgia del latín la sintieron, desde luego, Quevedo y Góngora. Cuando Góngora escribe un verso no demasiado hermoso, *plumas vestido ya las aguas mora*, se diría que está tratando de escribir en latín, ya que *plumas vestido* es un ablativo (vestido de plumas), luego *morar*, un verbo intransitivo, lo usa como transitivo. En cuanto a Quevedo, pensar en Quevedo es pensar en su maestro, Séneca; leer el *Marco Bruto* es recordar las *Epístolas* de Séneca. Yo diría que todos los idiomas actuales sienten las nostalgias del latín, las nostalgias del latín es uno de los hechos capitales de la literatura española.

La literatura española ha obrado siempre bajo diversas influencias, lo cual está bien; por ejemplo, Garcilaso no se puede leer sin Petrarca. O tenemos esa revolución del modernismo, realizada de este lado del Atlántico en primer término, con Darío, Freyre[62] y Lugones, por ejemplo, todos ellos obraron bajo el influjo de Verlaine y de Hugo. Hay un verso muy significativo de Darío que dice:

Con Hugo, fuerte; con Verlaine, ambiguo.

Habría otra influencia, también, la de Edgar Allan Poe, pero curiosamente, Poe —americano como nosotros, y lo que he dicho sobre nuestra tradición se refiere también a Norteamérica— lo sugiere, simplemente porque había pasado por Francia. En mi caso particular, la literatura inglesa ha sido la más importante, pero en general la literatura de Francia ha sido norma para nosotros. Para nosotros y para España después, ya que curiosamente, a fines del siglo pasado y comienzos de éste, América, esa América que se llama Hispanoamérica, o América del Sur, estaba, contrariamente a toda geografía, más cerca de Francia que de España.

Es curioso, los franceses quieren mucho a España, con un amor no correspondido, pues los españoles suelen no querer a Francia.

Pero yo elucubro esto de un modo optimista, y ya que he dicho optimista, por qué no recordar la raíz de esa palabra. Se usan continuamente las palabras optimista y pesimista, pesimista es desde luego el reverso de la primera. La primera, optimista, fue inventada por Voltaire contra Leibniz, ya que Leibniz había dicho "Vivimos en el mejor de los mundos", entonces Voltaire dijo "Usted es un optimista". También puede ser pesimista pensar que éste es el mejor de los mundos, ya que, ¡cómo serán los otros!

He estado hace poco en Japón, y me he encontrado por primera vez en un país civilizado, ya que ejerce, con todo éxito, varias culturas, tanto la cultura occidental (y la ejercen mejor que nosotros), como la japonesa y la china. Los japoneses sienten la cultura china de un modo muy especial, ese país que les ha dado el budismo —que llegó a Japón a través de los chinos— y los ideogramas.

Ahora, yo diría que una tradición tiene esa hermosa misión que es la de salvar la cultura. La cultura está siempre en peligro. Estoy seguro de que nuestra cultura será salvada. Me dicen, por ejemplo, que la poesía está en peligro, que el libro está en peligro, por obra de la televisión, de la radio. Pero yo digo que no, que la poesía es eterna, que es una de las necesidades primordiales del hombre, y una prueba de ello la tenemos en el hecho de que hay literaturas que no han llegado nunca a la prosa. Por ejemplo, estudié anglosajón, inglés antiguo, y el anglosajón nos ha dejado lindísimas estrofas, pero nos ha dejado una prosa muy pobre; la prosa viene después de la poesía y es más difícil. Stevenson encontró una razón para ello: dijo que una vez que se ha encontrado una unidad métrica, por ejemplo el verso octosílabo, basta repetirla. Esa unidad métrica puede ser una sentencia con varias palabras aliteradas, que empiezan con el mismo sonido; por ejemplo, en Lugones, tenemos el sonido de la ele que se oye muy bien en este verso:

Iba el silencio andando como un largo lebrel.

Creo que podemos considerarnos de la cultura occidental, dentro de lo posible. Yo heredé dos idiomas, el castellano y el inglés. Luego mi buena suerte me dio el francés, ya que tuve que vivir en Ginebra seis o siete años, y allí me dieron otro idioma que me gustó mucho, el latín. Yo he olvidado ahora el latín, pero en algún poema he dicho —quizá con cierta audacia— que el olvido del latín ya es una posesión, haber olvidado el latín ya es algo. Luego estudié el alemán, y con dos fines: yo quería leer a Schopenhauer en el texto original, y Carlyle, el gran escritor escocés, me enseñó el amor al alemán. Entonces, estudié alemán de este modo: adquirí el *Libro de los Cantares*, de Heine, y un diccionario alemán-inglés, y me puse a leer. Al principio debí consultar el diccionario a cada momento. Mi conocimiento previo eran simplemente las declinaciones, y con eso me metí en la lectura de Heine, y al cabo de cuatro meses pude leer los versos más hermosos del mundo, que me hicieron llorar de emoción, llorando de emoción por los versos mismos, no sólo por oír la voz de Heine, sino por leerlos en un idioma que yo había ignorado hasta hacía tan poco tiempo.

Pero volvamos a lo esencial. Lo esencial para nosotros es que la tradición no puede consistir en ponchos, aperos o cosas por el estilo. Creo que debemos pensar que somos herederos de la cultura occidental, somos como europeos nacidos a contramano, pero eso nos permite ser europeos y no sentirnos trabados por límites

geográficos y políticos.

Y ahora espero de ustedes que contradigan cada una de las cosas que dije, espero sus preguntas y más aún sus reflexiones.

[*] En revista *Cuadernos de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Helguero Editores, Año XII, Nº 2, 1982.[63]
Y en:
Fuego del aire. Homenaje a Borges, Compilación de María Victoria Suárez, Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2001.

UN ARGUMENTO

He imaginado el argumento de una novela que por razones de ceguera y de ocio no escribiré, y que sería el reverso de la admirable *Guerra del cerdo*, de Bioy Casares. El tema de ese libro es una conjuración de los jóvenes contra los viejos; el tema del mío, cuya redacción queda a cargo de cualquiera de mis lectores, es una conjuración de los viejos contra los jóvenes, de los padres contra los hijos. Examinemos las diversas y atroces posibilidades de ese argumento, que acaso nadie escribiría. Ojalá nadie, ya que sería un libro muy triste. Quizá lo habría aceptado Léon Bloy.

¿Qué fecha conviene elegir? Si es muy remota el lector sentirá que es cifra de un tiempo que no podemos imaginar o que sólo podemos imaginar de manera vaga y errónea; si optamos por el hoy, el lector se convertirá fatalmente en un inspector de equivocaciones. El dilema del tiempo se repite en lo que se refiere al espacio. Digamos, pues, Lomas de Zamora o Morón, en la última o penúltima década del siglo diecinueve.

¿Cuántos personajes convienen? El argumento, una vez fijado, nos dará una cifra aproximativa; de antemano repruebo las muchedumbres de la novela rusa. Digamos nueve o diez, ya que nuestro plan requiere individuos de dos generaciones. De esos nueve o diez, dos deben parecerse para que el lector los confunda y se figure a muchos innominados.

Los esenciales protagonistas de la obra son los ancianos. Deben ser muy diversos; más allá de las necesidades argumentales deben ser quienes son. También podrían ser vagos; también podrían arrojar una indefinida sombra temida. Algunos, postrados o impotentes o enfermos, envidian la salud normal de los jóvenes; otros, avaros, no quieren que sus hijos hereden la fortuna que les ha costado tanto trabajo; otro, frustrado, no se resigna a la buena suerte del hijo; uno, sereno y lúcido, piensa sinceramente que los jóvenes pueden ser presa de cualquier fanatismo y son incapaces de la cordura.

En el decurso de esas páginas todavía no escritas, los jóvenes pueden ser cómplices de los viejos que han resuelto destruirlos. Un anciano, desde la pobre habitación en que está muriéndose ordena a su hijo el envenenamiento de un compañero, con un pretexto más o menos creíble; el hijo lo obedece sin sospechar que él será también una víctima. La obra podría comenzar por este sórdido episodio. Podría asimismo comenzar describiendo a un anciano que largamente vela el sueño de su hijo; los capítulos ulteriores nos llevarán a comprender la causa. Este argumento de hombres débiles y malvados, que se juntan, acaso odiándose, para ultimar a jóvenes fuertes, corre el albur de parecer ridículo y de provocar la parodia; el deber del autor, del eventual autor, es hacerlo atroz. La flaqueza de los verdugos, el hecho de que tengan que ser muchos para matar a uno, les impone la obligación de ser espantosos y al mismo tiempo dignos de lástima, ya que se entiende que los años les han dado locura.

Un padre puede convertir a su hijo e iniciarlo en la secta, para sacrificarlo después. Los primeros capítulos registrarán muertes misteriosas; los últimos, como en la obra ejemplar de Bioy, nos darán la clave. Alguna vez asistiremos a un conciliábulo, interrumpido por la brusca entrada de un joven. Un padre denuncia a las autoridades el asesinato de su hijo; el culpable es él o sus cómplices. Un personaje alude al trunco sacrificio de Abraham o al canto trigésimo tercero del *Inferno*. Al borde del suicidio, un hombre joven acepta con alivio la sentencia de los mayores.

Quizá convenga renunciar al concepto de una conspiración y reducir a dos el número de los protagonistas. Uno, el anciano que comprende que aborrece a su hijo; el otro, el hijo que se sabe odiado y culpable. La novela concluye cuando el fin no ha llegado aún. Ambos esperan.

* En Jorge Luis Borges, *Un argumento*, Buenos Aires, Ediciones Dos Amigos, 24 de febrero de 1983. Esta edición consta de treinta y seis ejemplares.

Y en:

Diario *Clarín*, Buenos Aires, jueves 7 de abril de 1983.

Y en:

Sábado, suplemento de *Unomásuno*, México, 14 de mayo de 1983, con el título “Argumento de una novela que no escribiré”.

Y en:

Los novelistas como críticos, Norma Klahn y Wilfredo H. Corral (compiladores), México, Ediciones del Norte-Fondo de Cultura Económica, 1991, tomo II, pág. 650.

MILONGAS[64]

EPÍLOGO

La escritura de este libro se debe a una amistosa sugestión de Carlos Guastavino. Hace más de veinte años el azar (salvo que no hay azar) hizo que me cruzara con él en una esquina de la calle Florida. Cambiamos unas palabras y me dijo que si yo le entregaba una milonga, él le pondría música. Le contesté que nunca había ensayado ese género. Meses después, recorriendo las galerías de la Biblioteca Nacional (que sigo extrañando) sentí que algo iba a suceder. Ese algo fue la milonga de Jacinto Chiclana. No sé si la escribí o si la escribieron los muertos que andan por mi sangre. Casi puedo afirmar que se escribió sola. Di con la tranquila entonación y con el tranquilo vocabulario de la primera copla: lo demás ya estaba hecho.

Que yo sepa, hay tres maneras de abordar las formas del pueblo. Una de ellas prodiga y exagera los localismos: fue la de Estanislao del Campo. Otra se sirve de esas formas vernáculas para una expresión personal: recuerdo las baladas que nos dejó Dante Gabriel Rossetti. Otra, que sin duda no es la más fácil, busca un estilo anónimo. Siempre he tratado de intervenir lo menos posible en mi obra.

Fuera de Manuel Flores, los héroes de mis coplas fueron hombres de carne y hueso que cumplieron con su duro destino, allá por las orillas de Lomas o de Palermo.

Debo mi gratitud a César Palui, a Ana María Moncalvo y a Néstor Ibarra, que ha traducido o recreado mis versos.

Buenos Aires, marzo 3 de 1983

* En Jorge Luis Borges, *Milongas*,[65] Grabados originales de Ana María Moncalvo, Buenos Aires, Ediciones Dos Amigos, 24 de agosto de 1983, 48 p.

LO NUESTRO

Amamos lo que no conocemos, lo ya perdido.
El barrio que fue las orillas.
Los antiguos, que ya no pueden defraudarnos, porque son mito y esplendor.
Los seis volúmenes de Schopenhauer, que no acabaremos de leer.
El recuerdo, no la lectura, de la segunda parte del Quijote.
El Oriente, que sin duda no existe para el afghano, el persa o el tártaro.
Nuestros mayores, con los que no podríamos conversar durante un cuarto de hora.
Las cambiantes formas de la memoria, que está hecha de olvido.
Los idiomas que apenas desciframos.
Algún verso latino o sajón, que no es otra cosa que un hábito.
Los amigos que no pueden faltarnos, porque se han muerto.
El ilimitado nombre de Shakespeare.
La mujer que está a nuestro lado y que es tan distinta.
El ajedrez y el álgebra, que no sé.

* En diario *ABC*, Madrid, 8 de junio de 1983.
Y en diario *Clarín*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1983.
Y en Catálogo *Borges*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1986.

UN SUEÑO ETERNO

PALABRAS GRABADAS EN EL CENTENARIO DE KAFKA

Mi primer recuerdo de Kafka es del año 1916, cuando decidí aprender el idioma alemán. Antes lo había intentado con el ruso, pero fracasé. El alemán me resultó mucho más sencillo y la tarea fue grata. Tenía un diccionario alemán-inglés y al cabo de unos meses no sé si lograba entender lo que leía, pero sí podía gozar de la poesía de algunos autores. Fue entonces cuando leí el primer libro de Kafka que, aunque no lo recuerdo ahora exactamente, creo que se llamaba *Once cuentos*.

Me llamó la atención que Kafka escribiera tan sencillo que yo mismo pudiera entenderlo, a pesar de que el movimiento impresionista que era tan importante en esa época fue en general un movimiento barroco que jugaba con las infinitas posibilidades del idioma alemán. Después tuve oportunidad de leer *El proceso* y a partir de ese momento lo he leído continuamente.

La diferencia esencial con sus contemporáneos y hasta con los grandes escritores de otras épocas, Bernard Shaw o Chesterton, por ejemplo, es que con ellos uno está obligado a tomar la referencia ambiental, la connotación con el tiempo y el lugar. Es también el caso de Ibsen o de Dickens. Kafka en cambio tiene textos, sobre todo en los cuentos, donde se establece algo eterno. A Kafka podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que esos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos a Alemania o a Arabia. El hecho de haber escrito un texto que trasciende el momento en que se escribió, es notable. Se puede pensar que se redactó en Persia o en China y ahí está su valor. Y cuando Kafka hace referencias es profético. El hombre que está aprisionado por un orden, el hombre contra el Estado, ése fue uno de sus temas preferidos.

Yo traduje el libro de cuentos cuyo primer título es *La transformación* y nunca supe por qué a todos les dio por ponerle *La metamorfosis*. Es un disparate, yo no sé a quién se le ocurrió traducir así esa palabra del más sencillo alemán. Cuando trabajé con la obra el editor insistió en dejarla así porque ya se había hecho famosa y se la vinculaba a Kafka.

Creo que los cuentos son superiores a sus novelas. Las novelas, por otra parte nunca concluyen. Tienen un número infinito de capítulos, porque su tema es de un número infinito de postulaciones. A mí me gustan más sus relatos breves y aunque, no hay ahora ninguna razón para que elija a uno sobre otro, tomaría aquel cuento sobre la construcción de la muralla. Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka. Hay uno, titulado “La biblioteca de Babel” y algún otro, que fueron ejercicios en donde traté de ser Kafka. Esos cuentos interesaron pero yo me di cuenta de que no había cumplido mi propósito y que debía buscar otro camino. Kafka fue tranquilo y hasta un poco secreto y yo elegí ser escandaloso. Empecé siendo barroco, como todos los jóvenes escritores y ahora trato de no serlo. Intenté también ser anónimo, pero cualquier cosa que escriba se conoce inmediatamente.

Kafka no quiso publicar mucho en vida y encargó que destruyeran su obra. Esto me recuerda el caso de Virgilio que también les encargó a sus amigos que destruyeran la inconclusa *Eneida*. La desobediencia de éstos hizo que, felizmente para nosotros, la obra se conservara. Yo creo que ni Virgilio ni Kafka querían en realidad que su obra se destruyera. De otro modo habrían hecho ellos mismos el trabajo. Si yo le encargo la tarea a un amigo, es un modo de decir que no me hago responsable. Mi padre escribió muchísimo y quemó todo antes de morir.

Kafka ha sido uno de los grandes autores de toda la literatura. Para mí es el primero de este siglo. Yo estuve en los actos del centenario de Joyce y cuando alguien lo comparó con Kafka dije que eso era una blasfemia. Es que Joyce es importante dentro de la lengua inglesa y de sus infinitas posibilidades, pero es intraducible. En cambio Kafka escribía en un alemán muy sencillo y delicado. A él le importaba la obra no la fama, eso es indudable.

De todos modos Kafka, ese soñador que no quiso que sus sueños fueran conocidos, ahora es parte de ese sueño universal que es la memoria. Nosotros sabemos cuáles son sus fechas, cuál es su vida, que es de origen judío y demás, todo eso va a ser olvidado, pero sus cuentos seguirán contándose.

[*] En diario *El País*, Madrid, 3 de julio de 1983.[66]

EL AUTOR Y SUS ILUSTRADORES[67]

He releído muchas veces los libros de Alicia, y es probable que sepa algunos pasajes de memoria. Recuerdo que también me gustaban las ilustraciones de Tenniel, que son muy lindas. A Carroll no le gustaban, él hizo otras horribles; en la edición de Everyman están esos dibujos de Carroll, que son una vergüenza. Los de Tenniel, en cambio, que están siempre acentuando una sugerida amenaza de los textos, son ya hoy parte inherente de la obra.

Quizá a Carroll le parecieran demasiado macizos, demasiado sólidos; sería muy raro que concordaran exactamente con lo que él se imaginaba, eso no sucede nunca. Recuerdo que a Henry James le propusieron hacer, y se hizo, una edición ilustrada de sus cuentos y novelas. Puso como condición que no se representara a ningún personaje, que fueran puramente alusivas.

Creo que el argumento era que, si él describía un personaje, tenía que hacerlo sucesivamente, porque el lenguaje es sucesivo. Si yo digo “un hombre alto, pálido, de barba negra”, desde que yo digo “alto” hay que empezar a imaginárselo y seguir el modo en que voy ofreciéndolo sucesivamente. La ilustración, en cambio, se ve de una vez y entonces resulta que todo el trabajo que me he tomado es inútil, porque mi texto sucesivo es usurpado por la ilustración. La edición finalmente se hizo, pero como James quería: con dibujos muy generales, que no chocaban con el texto ni lo repetían.

* En diario *Clarín*, Buenos Aires, 4 de agosto de 1983. Declaraciones recogidas por Jaime Poniachik.

1984

Quiero olvidar los muchos borradores
a cuya difusión me he resignado;
quiero olvidar mi módico pasado
y gozar de estos años, los mejores,
de aceptada ceguera y de no avaro
amor inmerecido. Las naciones
del planeta me honran. ¡Cuántos dones
me depara el azar! Todo esto es raro.
Quiero olvidar la ensangrentada historia,
la espada y sus batallas, no el poeta
que dulce las cantó, no la secreta
música tutelar de la memoria.
Quiero cantar la patria: los ocasos,
las mañanas, las voces y los pasos.

Buenos Aires, 15 de setiembre de 1984

[*] En *Separata Jaque*, Montevideo, 9 de septiembre de 1984.

LOS CAMINOS DE LA IMAGINACIÓN

Valéry afirmó que la cosmogonía es el más antiguo de los géneros literarios. La poesía, según se sabe, empieza por el mito y por la epopeya. El concepto de literatura realista es asaz nuevo. También lo es la idea, hoy común, de que el deber del escritor es reflejar su época y las circunstancias sociales que la rodean. La imaginación ha preferido siempre tierras lejanas y épocas antiguas o venideras. No huelga señalar que todos los personajes de la épica anglosajona son escandinavos. *Las mil y una noches* se complacen, como los poemas homéricos, en la veneración de nombres antiguos y de regiones alejadas o fabulosas.

Actualmente, la literatura fantástica oscila entre dos caminos. Uno, el onírico, el de Henry James, el de Arthur Machen y el de Kafka; otro el científico, el de Wells y el de Ray Bradbury, que prefiere atribuir sus maravillas a invenciones mecánicas.

El anillo de Gyges hace que su poseedor sea invisible; Wells opta por un líquido imaginario en el que se baña un albino.

Ambos medios son lícitos. En cuanto a mí, creo tender al primero, al onírico, al mágico, al tal vez real.

[*] En revista *Minotauro*, Buenos Aires, Nº 8, noviembre de 1984.

MÚSICA GRIEGA

Mientras dure esta música, seremos dignos del amor de Helena de Troya.
Mientras dure esta música, seremos dignos de haber muerto en Arbela.
Mientras dure esta música, creeremos en el libre albedrío, esa ilusión de cada instante.
Mientras dure esta música, sabremos que la nave de Ulises volverá a Itaca.
Mientras dure esta música, seremos la palabra y la espada.
Mientras dure esta música, seremos dignos del cristal y de la caoba, de la nieve y del mármol.
Mientras dure esta música, seremos dignos de las cosas comunes, que ahora no lo son.
Mientras dure esta música, seremos en el aire la flecha.
Mientras dure esta música, creeremos en la misericordia del lobo y en la justicia de los justos.
Mientras dure esta música, mereceremos tu gran voz, Walt Whitman.
Mientras dure esta música, mereceremos haber visto, desde una cumbre, la tierra prometida.

Marzo de 1985

* En diario *Clarín*, Buenos Aires, 11 de abril de 1985.
Y en diario *El Día*, Montevideo, Año VI, Nº 317, 6 al 12 de abril de 1985.
Y en Catálogo *Borges*. Biblioteca Nacional, Madrid, 1986.

LA SANGRE

Ignorante y fatal corre tu sangre
por un sistema de secretos ríos
que no dan con el mar, hasta esa hora
anhelada o temida o simplemente última,
que detiene su carrera.

Nada sabe de las mitologías
ni de las álgebras que teje el alma
ni del mármol propicio a la memoria
ni del olvido y sus lustrales aguas
ni del Poniente que el cristal duplica
ni de Brahma o de Shakespeare ni del caos
de espejos que conforman el pasado
ni de la bóveda estelar que erigen
los singulares ojos de los hombres
ni de las delicadas aventuras
de la razón, del ajedrez, de un símbolo.

El cuerpo sirve al alma. Quizá el alma
que padece, que odia, que interroga,
que surca espacios y recuerda siglos,
que divisa utopías y nirvanas
sirve a su vez a Otro, cuyo nombre
y cuyo rostro son indescifrables.

[*] En diario *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de julio de 1985.

EL DON

En una página de Plinio se lee
que en todo el orbe no hay dos caras iguales.
Una mujer le dio a un ciego la imagen
de su rostro, sin duda único.
Eligió la fotografía entre muchas;
descartó y acertó.
El acto fue significativo para ella
y también lo es para él.
Ella sabía que él no podía ver el regalo
y sabía que era un regalo.
Un invisible don es un hecho mágico.
Dar a un ciego una imagen
es dar algo tan tenue que bien puede ser infinito,
es dar algo tan vago que puede ser el universo.
La inútil mano toca y no reconoce
la inalcanzable cara.

[*] En revista *Maldoror*, Montevideo, Nº 20, 1985.

1985[68]

No en el clamor de una famosa fecha,
roja en el calendario, ni en la breve
furia o fervor de la azarosa plebe,
la pudorosa patria nos acecha.
La siento en el olor de los jazmines,
en ese vago rostro que se apaga
en un daguerrotipo, en esa vaga
sombra o luz de los últimos jardines.
Un sable que ha servido en el desierto,
una historia anotada por un muerto,
pueden ser un secreto monumento.
Algo que está en mi pecho y en tu pecho,
algo que fue soñado y no fue hecho,
algo que lleva y que no pierde el viento.

[*] En Catálogo *Borges. Biblioteca Nacional*, Madrid, 1986.

HÁBITOS

La esfera de marfil que encierra esferas,
la brújula hechizada por el Norte,
la arena silenciosa como el tiempo
que miden los cristales que se invierten,
la runa, el singular calidoscopio
con su carga de imágenes posibles,
la torre de ajedrez que los azares
de las diásporas han dejado sola,
el capitán de bronce que en Venecia
sigue mirando a su enemigo en Padua,
el puñal sin la muerte que el destino
le debe, unas monedas orientales,
los diecisiete libros de las Noches,
la imagen de mi abuelo, que no sabe,
que ha de morir después de una batalla,
el mortero de cobre y el martillo,
el dios hindú que baila con seis brazos.
No te asombren las cosas que enumero.
Más extraño eres tú, cuya morada
es un cuerpo que guarda un esqueleto,
uñas, carne, sudor, vísceras, dientes.
César y corrupción, álgebra y nadie.

* En revista *Crisis*, Buenos Aires, Segunda Época, Nº 41, abril de 1986.
Y en:
Diario *ABC*, Madrid, 15 de noviembre de 1986.

Miscelánea

En esta “Miscelánea” reunimos artículos, notas, cartas y discursos, en los que Jorge Luis Borges se refirió a diversos temas, no específicamente literarios, algunas veces en debate. Se incluyen también las notas sobre la Argentina que escribió para la Secretaría de Turismo.

UN CURIOSO MÉTODO

Si no me engaño, hay dos maneras fundamentales de concebir la historia. La más antigua presupone el libre albedrío y se cree autorizada a formular censuras y aprobaciones; la otra es determinista y rebaja los actos de los hombres a un mecanismo impersonal y fatal de hechos inevitables. Ambas son lícitas, ya que nadie sabe a cuál de las dos corresponde el mundo. Si la piedra que cae fuera consciente, observa Spinoza, se creería libre y estaría segura de que se mueve porque así lo quiere su voluntad.

A partir del año 55, pululan las historias y los análisis del régimen abolido. El hecho no es extraño; la dictadura fue inverosímil y aun increíble, y uno de los alivios (o acaso de los horrores adicionales) de aquella larga noche era, lo recuerdo muy bien, sentir que era irreal.[69] Lo extraño es la conducta híbrida de los historiadores. Estos incorruptibles aplican con rigor las nociones de libre albedrío y de culpa a cuantos gobernaron el país —salvo al partido de Perón, para el cual se reservan los beneficios del fatalismo histórico —. Resulta así que todos los argentinos tienen la culpa de la dictadura depuesta, salvo, se entiende, el dictador, sus legisladores, Nieves Malaver, los miembros de la CGT y de la ADEA, los Cardoso, la Alianza Libertadora y las turbas que entre un saqueo y un incendio, daban horror a las noches de Buenos Aires vociferando: *¡Mi general cuánto valés!* y los otros servilismos del repertorio.

El estilo de los textos de que hablo es revelador. En un solo párrafo he subrayado las locuciones: *pueblo insurrecto*, *injusticia social*, *enajenación de la patria a los consorcios extranjeros* y *oligarquía*. Inútil proseguir; el lector ya ha reconocido el dialecto, el vocabulario y casi la voz del Padre de los Pobres o de su ligera variante, el Candidato Único o de alguna variante de esa variante… El remedo, claro está, es voluntario. Quienes en un estilo reflejo ensayan estos tambaleantes análisis, notoriamente lo hacen para lograr el favor de un electorado que suponen muy numeroso. No los mueve el magnánimo temor de mostrarse duros con un adversario caído; saben que la batalla persiste y se entienden, o quieren entenderse, con los opresores de ayer. Simulan incoercible sinceridad, pero ni una palabra de condena tienen para los asaltos, los robos, los descarrilamientos y los incendios; aludir a violencia o a sabotaje podría molestar al múltiple monstruo.

Este recato es comprensible, pero entiendo que es excesivo. Si, como sugieren los analistas, el pueblo hubiera sido partidario del dictador, la revolución, tan pobre de recursos materiales como rica de valentía no habría alcanzado el triunfo. Por lo demás la ética no es una rama de la estadística; una cosa no deja de ser atroz porque millares de hombres la hayan aclamado o ejecutado.

[*] En revista *Ficción*, Buenos Aires, Nº 6, marzo-abril de 1957.[70]

PORNOGRAFÍA Y CENSURA[71]

HABLA JORGE LUIS BORGES

No me agrada estar en desacuerdo con mis mejores amigos —acaso con mis más inteligentes amigos— pero ya sabemos que la verdad es más que Platón y me expresaré con franqueza.

Sé que todos se oponen a la idea de una censura sobre las obras literarias; en cuanto a mí, creo que la censura puede justificarse, siempre que se ejerza con probidad y no sirva para encubrir persecuciones de orden personal, racial o político.

La justificación moral de la censura es harto conocida y no volveré sobre ella. Hay además, si no me engaño, una justificación de carácter estético. A diferencia del lenguaje filosófico o matemático, el lenguaje del arte es indirecto: sus instrumentos esenciales y más precisos son la alusión y la metáfora, no la declaración explícita. La censura impulsa a los escritores al manejo de estos procedimientos, que son los sustanciales.

Así, dos grandes escritores del siglo XVIII —Voltaire y Gibbon— deben buena parte de su admirable ironía a la necesidad de tratar en forma indirecta lo obsceno. Así, las piezas de *Las flores del mal* cuya publicación prohibió la censura son, como es fácil comprobar, las de menor valor estético, precisamente por ser las más crudas. En materia erótica no hay, que yo sepa, poeta más explícito que Walt Whitman: sus mejores versos no son los más crudos sino aquellos en que recurre a metáforas, según la milenaria e instintiva tradición poética.

Un escritor que conoce su oficio puede decir todo lo que quiere decir, sin infringir los buenos modales y las convenciones de su época. Ya se sabe que el lenguaje mismo es una convención.

Todo lo que tiende a aumentar el poder del Estado me parece peligroso y desagradable, pero entiendo que la censura, como la policía, es, por ahora, un mal necesario. Me dirán sin duda que una cosa es la pornografía de un Joaquín Belda (a quien no recuerdo haber leído) y otra la ocasional escatología de James Joyce, cuyo valor histórico y estético nadie negará: pero los peligros de la literatura están en razón directa del talento de los autores.

Afirmar que nadie tiene derecho a modificar la obra de Joyce y que toda modificación o supresión es una mutilación sacrílega, es un simple argumento de autoridad. Schopenhauer prometía su maldición a quienes cambiaran una tilde o un punto en su obra; en cuanto a mí, sospecho que toda obra es un borrador y que las modificaciones, aunque las haga un magistrado, pueden ser benéficas.

[*] En diario *La Razón*, Buenos Aires, 8 de octubre de 1960.

A PROPÓSITO DE UN HOMENAJE DE FRANCIA

DISCURSO[72]

El símbolo que acabo de recibir me conmueve singularmente. El ejercicio de las letras tiene algo de ilusorio y de solitario; no estamos presentes cuando nos leen, las cosas acontecen muy lejos y nunca sabemos del todo si el texto que han urdido nuestras vigilias ha llegado a destino. El libro se parece a la plegaria, que se pierde en la sombra. Hoy, este símbolo tangible me prueba que la tarea de mis días no ha sido vana. Su valor se multiplica si reflexiono que me llega de Francia, del país literario por excelencia. Así como Lucano y Séneca ya prefiguran en latín la literatura española, cabría decir que hay una literatura francesa anterior al francés. La iniciaría acaso aquel terrible epigrama, *Vae victis*, que Breno pronunció al dejar caer la espada de hierro en el platillo de la balanza; la proseguirían, siglos después, la prosa desenfadada y el voluptuoso verso de Petronio y arribaríamos así, ya en los albores de la lengua futura, a aquella decisiva mañana en que un juglar normando, Taillefer, entró en la batalla de Hastings cantando la *Canción de Rolando* y fue como si toda la luz de Francia entrara con él en la tierra de los sajones.

Quiero, asimismo, recordar la deuda incesante que deben a Francia las diversas literaturas que usan el idioma español. Sin Hugo y sin Verlaine resulta inconcebible el modernismo, que las renovó íntegramente. ¡Cómo no habría de conmoverse un escritor sudamericano al ser reconocido por Francia, al ser identificado por Francia!

* En diario *La Nación*,[73] Buenos Aires, 16 de diciembre de 1962.

EL PREMIO ALBERDI-SARMIENTO[74]

DISCURSO

Señores embajadores, señor director
de *La Prensa*, señoras, señores:

Dijo Chesterton que él se había pasado la vida comprobando que tenían razón los demás. Y esta sentencia de Chesterton podría ser una lacónica autobiografía de todo hombre razonable, o que quiere ser razonable, y esto lo compruebo hoy diversamente. Cuando yo era joven, porque aunque ahora parezca un poco increíble, yo he sido joven también, yo descreía de las ceremonias, de los premios, en una palabra descreía de los símbolos. Y luego Carlyle, Carlyle y el tiempo me enseñaron que acaso todos somos símbolos, símbolos de esa criptografía divina, la historia universal, que estamos obligados a leer y escribir continuamente, y en la cual, agrega, no sin algún terror Carlyle, también nos describen; también nosotros somos símbolos y letras de esa escritura divina. Pero al hablar hace algún momento de los demás, creo que este "los demás" puede aplicarse no sólo a individuos sino a entes genéricos, o para decirlo con una palabra más noble, a entes platónicos. Y uno de esos entes serían los lugares comunes, esos lugares comunes que analizó y que no pocas veces calumnió el gran místico y polemista francés Léon Bloy en su *Exégèse des lieux comuns*. Y uno de esos lugares comunes es que "el presentante diga que el presentado no necesita presentación". Y esto es dos veces cierto hoy. En primer término, todos conocemos la actuación, la alta actuación de nuestro ilustre huésped. Además, una de las formas del destino sudamericano, el destierro, lo trajo hacia 1927, creo, a este país, donde ejerció una noble tarea, y además creo que todos intuitivamente lo conocemos. No es necesario rememorar los pormenores biográficos; todos sentimos quién es.

Decía André Gide en tiempos de aquel lejano asunto Dreyfus —un asunto tan olvidado hoy que no pocos lectores de *La isla de los pingüinos*, de France,[75] pueden sentirse perplejos ante ciertos pasajes— que convenía que en toda época hubiera un *affaire* como ese *affaire* Dreyfus, ya que esta división de los hombres nos permitía situarlos ética e intelectualmente de un modo inmediato. Y ahora el mundo está agrietado, el mundo está dividido por una dicotomía aún más grave que aquella del famoso *affaire* del que hablaba Gide. Suelen usarse las palabras Oriente y Occidente. Yo creo que esas palabras no son del todo felices. Creo que no se trata, digamos, de una polémica entre Zenón de Elea y Lao Tsé, o entre Demócrito de Abdera o Gautama, el Buda, ya que nuestra civilización, la occidental, tiene su parte oriental, ya que procede —por medio de Roma — de Grecia, y que siendo esencialmente cristiana tiene una raíz oriental, la raíz bíblica. De suerte que entiendo que más exacto, sería hablar simplemente de la libertad personal —como acaba de decirlo el doctor Capdevila— y de una hipertrofia o exceso del Estado.

Ya que se ha hablado hace un momento con elocuencia del liberalismo, yo querría recordar aquel libro *The Man versus the State* (El individuo contra el Estado) que Herbert Spencer publicó a fines del siglo XIX, y en el cual él nos advirtió contra los peligros que nos amenazan ahora: contra la tiranía, esa tiranía del Estado que puede llamarse nazismo y que ahora puede llamarse comunismo también, ya que ambos bandos se entienden harto bien en este momento, y sabemos de qué lado está el doctor Lleras Camargo. Y recuerdo ahora unas palabras suyas pronunciadas —pero mi memoria es harto falible— hacia 1954, en las cuales él nos previno contra cierta insidiosa propaganda comunista, la propaganda de la paz, y nos recordó que la paz no es sólo la ausencia de la guerra. Hay además, creo yo, una falacia o sofisma en esa propaganda, y consiste en el hecho de que se aplica siempre al presente o al futuro, y no se recuerdan los beneficios que la guerra —por qué no mencionarla— y la violencia han producido muchas veces. Es decir, quienes creen que basta la paz, aunque la paz puede ser como decía ayer Arturo Capdevila una sumisión o una complicidad, olvidan los beneficios que puede acarrear esa decisión, esa decisión que tiene la dignidad del peligro, para recordar aquellas palabras del doctor Johnson. El doctor Johnson en el siglo XVIII dijo: "Todo hombre se avergüenza de no haber estado en el mar o en una batalla", y agregó que las profesiones de marino y de soldado tenían la dignidad del peligro. Limitémonos a ejemplos de este lado del Atlántico. ¿Quién honestamente puede negar la obra benéfica de Washington, de Bolívar, de San Martín, para limitarnos a unos pocos nombres? ¿Quién se atreverá a negar que la batalla de Caseros y la Revolución Libertadora de 1955 fueron en suma actos benéficos? ¿Quién en el mundo negará los beneficios de la victoria de los Aliados en ambas guerras?

Y ahora quiero pasar a una tradición, a una curiosa tradición de nuestro destino sudamericano, y es que el gobierno en estos países puede estar en manos de tímidos, de pusilánimes, de gente que todo lo perdona porque nada lo comprende, o porque todo lo olvida. Pero hay además una tradición que como las monedas y las medallas tiene su anverso y su reverso. Empecemos por el reverso. A veces el gobierno está en manos de los peores, de aquellos que tratan de identificarse con lo más deleznable de cada país; y para no multiplicar los ejemplos, tenemos aquí el ejemplo de Rosas, y el del otro dictador, el inefable, cuyo nombre no pronuncio

porque no quiero manchar esta tarde…; pues bien, en Colombia ha acontecido lo mismo. Pero aquí tenemos al hombre que como Sarmiento y como Mitre representa el anverso de esa moneda de nuestro destino. En sus manos el gobierno ha correspondido al mejor, a los mejores, es decir, ha correspondido a esos ideales que justifican nuestra vida. Y ésa es una de las razones, podríamos agregar otras, que nos llevó al jurado inmediatamente, fatalmente, al voto unánime de discernir este premio del Instituto Popular de Conferencias.

Y para concluir, quiero recordar una tarde mía, una tarde personal, en Bogotá, cuando el doctor Lleras Camargo me hizo *doctor honoris causa* de la Universidad de los Andes, y yo sé que mágicamente —porque el recuerdo, la memoria, suele ser un artífice de magias— esa tarde bogotana y esta tarde que nos congrega aquí en Buenos Aires, se juntarán en mi memoria. Esto es lo que yo quería decir ahora.

[*] En *Archivo General de la Nación*. Grabación de las palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges el 7 de julio de 1964, en el Instituto Popular de Conferencias, en la entrega del Premio Alberdi-Sarmiento.

GRAN PREMIO FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

DISCURSO

Doctor Illia, señor ministro, señores embajadores,
señores, señoras, o como yo preferiría decir,
si ustedes me permiten, queridos amigos
e indulgentes bienhechores míos:

No deja de ser paradójico el hecho de que a un viejo spenceriano como yo, lector de aquel Herbert Spencer que sólo permitía al Estado una función, digamos, policial, municipal —de un hombre como Spencer cuyo sistema fue llamado de nihilismo o de anarquismo administrativo, de un hombre que ni siquiera quería que el Estado acuñara moneda, de un hombre que se opuso, con razones que han sido justificadas en otros países, a la adquisición nacional de los ferrocarriles por considerar que eso aumentaría la morosidad, la huelga, las tarifas, la incompetencia— resulta muy paradójico, pero la realidad no es paradójica, la realidad parece ante todo irreal, resulta paradójico que el Estado me conceda hoy este diploma que tanto me honra, este premio tan importante por lo que mediante una convención se llama "tarea literaria".

Ahora bien, ¿qué es la tarea literaria? Yo diría que la literatura no es el arte, digamos, más difícil; yo recordaría aquellas palabras de Pater que dijo que todas las artes propendían a la condición de la música, es decir, aquel arte en que el fondo es la forma y la forma es el fondo. Pero la literatura por su mismo carácter ambiguo, si ustedes quieren híbrido, tiene un destino más extraño. Las palabras fueron inventadas como medios de comunicación, quizá como gritos de auxilio, y luego se descubrió que esa especie de álgebra podía ser también una música y eso se nota en las metáforas. Imaginemos, por ejemplo, que un poeta dice que la belleza es inexplicable, no habría dicho nada, pero si ese poeta, que sería el gran poeta alemán Angelus Silesius dice *Die Rose ist ohne warum* (La rosa es sin porqué), ya está creando poesía. Y recuerdo otro ejemplo de un poeta hindú, no sé si traducido o si soñado por Kipling. Imaginemos que alguien dice: "El amor es inexorable": no ha dicho nada; pero imaginemos que alguien dice, como el poeta traducido o soñado por Kipling: "Si no me hubieran dicho que era el amor, yo hubiera creído que era una espada desnuda": ya está haciendo poesía. Y la poesía tiene además otra función, y ésta es la primera, la más antigua, la de la épica, la de recordar o inventar historias. No sé qué dirán los historiadores contemporáneos de la caída de Troya, del último día de Sócrates, de aquel diálogo de un condenado a la crucifixión con sus compañeros de tortura, pero sé que mientras haya hombres, estos hombres recordarán a Aquiles que atacaba a Troya y que sabía que él moriría antes de la conquista de la ciudad, y también recordarán a Héctor que defendía una ciudad que sabía perdida de antemano, y lo mismo podemos decir de las otras cosas.

Y ahora volvamos o lleguemos a mi humilde caso particular. Durante muchos años, durante demasiados años, me he dedicado a la literatura. ¿Qué significa esto? Esto significa que he olvidado, o que he tratado de olvidar mi destino personal, mis desventuras, y a veces, ¿por qué no decirlo? mis felicidades, para darles una forma simbólica. En 1923, como acaba de recordarse, publiqué mi primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, y en ese libro, los lectores, ciertamente más perspicaces que el autor, percibieron lo que yo había querido decir, las muchas cosas que estaban en mí, las antiguas aventuras de mi sangre española, portuguesa, inglesa, y también de aquellas otras sangres que todos llevamos sin saberlo. Y también, en ese libro, sintieron a través del exceso de pedanterías, sintieron mi amor por Buenos Aires: reconocieron quintas de Adrogué, reconocieron quintas de Montevideo, reconocieron amaneceres y ponientes de la llanura de la provincia de Buenos Aires; y también la historia de otros antepasados míos, soldados, por ejemplo, Isidoro Suárez cuya memoria ha sido honrada hoy, mi abuelo Borges que murió en La Verde, mi otro abuelo Acevedo que se batió en el Puente Alsina, en los corrales, el 80; y sintieron además mi sentimiento de que la vida es una perplejidad. Y todo esto yo lo dije torpemente en los versos. Se habla de la tarea literaria, yo no hablaría de tarea, yo diría que la literatura es uno de los placeres del hombre. No deberían premiarnos por ser escritores, nosotros deberíamos premiar a quienes tienen la paciencia de leernos y de descubrirnos mucho mejor de lo que somos.

Y ahora dejemos otra vez mi caso personal, y hablemos de esta obra extraordinaria realizada por el Fondo de las Artes. Estoy pensando en mis colegas, estoy pensando en los músicos, en los prosistas, en los poetas, en tantos otros, y sé que todos ellos ejecutarán lo que yo no pude ejecutar del todo, lo que yo hubiera querido realizar; todos ellos vendrán a justificar esta obra que ustedes con tanta indulgencia premian hoy. Tengo la convicción de no haber dado con la palabra justa, pero esta misma torpeza mía, este mismo balbuceo, estas lentitudes son un testimonio del estupor, de la incredulidad y del casi interminable e inolvidable agradecimiento que siento en estos momentos. Y otra vez, a todos ustedes, muchísimas gracias.

[*] En *Archivo General de la Nación*. Grabación de las palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges el 9 de diciembre de 1964 al recibir el Gran Premio Fondo Nacional de las Artes en Letras 1963.

LA GRAN LECCIÓN DE CHURCHILL A LAS FUTURAS GENERACIONES

Cuando en el otoño de 1896 murió el poeta William Morris, el más ilustre de sus discípulos y amigo, George Bernard Shaw, dijo que no se debía llorar su pérdida, ya que a un hombre como él sólo podríamos perderlo con nuestra propia muerte. Hoy, en 1965, cabe decir lo mismo de Winston Churchill. A pocos hombres les ha deparado el destino una vida más compleja, más honrosa y más valerosa. De antigua estirpe militar, descendiente de aquel Marlborough que a orillas del Danubio derrotó a las armas de Francia, Churchill sirvió en las guerras imperiales de la era victoriana; tiene el valor de un símbolo el hecho de que participara en 1898, en la que acaso fue la última carga de caballería que registra la historia, la de los húsares de Kitchener, contra las huestes del Mahdi, en el Sudán. Escribió los azares de esas campañas como escribiría después los de las dos vastas guerras ulteriores que desgarraron el mundo. La biografía de sus mayores atraería también su pluma, así como la historia de Inglaterra, de sus gentes, sus mares y sus conquistas. En la Cámara de los Comunes pasó de la premeditada oratoria a la elocuencia enérgica y espontánea. Según se sabe, la eficacia de la marina británica, que a partir de 1914 cerró a Alemania los caminos del mar, fue en gran parte su obra. Pero su hora más alta le llegó con la segunda guerra mundial. Había sido soldado e historiador, periodista y político. En la hora trágica de Inglaterra fue, de algún modo, los millones de hombres anónimos, valientes y modestos que no se arredraron ante el incendio que descendía de lo alto. No prometió fáciles triunfos: habló de sangre, de sudor y de lágrimas. Cuando la sombra de un dictador victorioso cayó sobre la isla, Churchill repitió que Inglaterra, al cabo de diez siglos, mantuvo la oferta que un rey sajón hizo a un rey noruego: seis pies de tierra y no más…

Al combatir por su Inglaterra, Churchill combatió por todos nosotros; su batalla fue esa eterna batalla de las libertades humanas que se ha llamado Salamina y Valmy, Saratoga y Junín, y cuyos nombres venideros no nos han sido aún revelados.

No basta lamentar su muerte con la palabra o con el mármol; es necesario que seamos dignos de su alta y ardua memoria. ¡Ojalá ya exista alguien en el mundo que pueda proseguir su labor!

[*] En diario *La Nación*, Buenos Aires, 28 de enero de 1965.[76]

EL MÉTODO DE UNA ENSEÑANZA

CARTA[77]

Cumplo con el deber, ciertamente ingrato, de señalar a usted y al país el método singular que ha sido aplicado, durante el cuatrimestre final del año 1965, a la enseñanza de la literatura inglesa y americana, en la Facultad que usted dignamente preside. Según se sabe, la primera de esas literaturas abarca unos doce siglos y la segunda, dos; ambas han sido reducidas a un estudio somero, menos literario que sociológico, de cuatro obras de Shakespeare, que excluyen a *Macbeth*, *Hamlet*, *Otelo*, *Romeo y Julieta*, a los sonetos y al *Rey Lear*. Es fama que Ben Jonson apodó a Shakespeare "el cisne del Avon"; toda la reverencia debida al "Cisne" no nos permite cifrar en él dos procesos complejos, que van de la épica anglosajona a Bernard Shaw y de Jonathan Edwards a William Faulkner, pasando por Milton y Emerson. Ignoro a qué Procusto atribuir esa concentración o contracción pedagógica. Tampoco logra confortarnos la gracia helénica de la palabra "monociclo".

Mi amor por las dos vastas literaturas cuyo instrumento es el idioma inglés es harto conocido; me duele que pretendan mutilarlas o escamotearlas de esa manera.

[*] En diario *La Nación*, Buenos Aires, 16 de marzo de 1966, noticia publicada con el título "Jorge L. Borges objeta el método de una enseñanza".

Publicada también en:

Diario *La Prensa*, Buenos Aires, 16 de marzo de 1966,[78] con el título "A la enseñanza de la Literatura Inglesa se refiere J. L. Borges".

UN PORVENIR POSIBLE

Suele hablarse del porvenir, como si éste fuera uno, lo cual es evidentemente un error. Del porvenir o de los muchos porvenires cuyas simientes —la imagen es de Shakespeare— aguardan en el seno del tiempo nada nuevo es dable prever, salvo que no se parecerán al presente. A nuestro siglo le interesa con singular pasión lo político, la física nuclear y la exploración astronómica; esas cosas influirán en el porvenir, que se interesará en otras. Aventuro aquí dos o tres módicas profecías.

La función política será anónima, como ya empieza a serlo en Suiza, nación injustamente menospreciada. Nadie se cuidará de las opiniones o viajes de un presidente, si los hay. Este desvío será parte de la desaparición de un género literario que hoy nos domina y nos rebaja: el periodismo. La humanidad se librará alguna vez de la extraña superstición de que cada doce o veinticuatro horas ocurren hechos importantes y dignos de que el mundo los sepa. Morirá la industria de fabricar noticias efímeras. Leeremos para la memoria, como los antiguos y los medievales lo hicieron, no para el olvido inmediato. Caducarán esos palimpsestos, los diarios. Con ellos los avisos, que corresponden a la ingenuidad de admitir que tales cigarrillos son los mejores, porque así lo declara la firma A, que es precisamente la que los vende.

En cuanto a las diversas artes, estoy seguro de que cada individuo producirá la literatura, la música, el dibujo, etcétera, que requiere, y que éstas morirán con él. Cada cual será su propio Tiziano y su propio Shakespeare; nadie será un gravamen o un ídolo para las generaciones futuras. No habrá historias de la poesía, ni bibliotecas, ni piadosos museos. Samuel Butler temió que los catálogos del Museo Británico acabaran por abarrotar el planeta.

Esto es lo que, esta lluviosa noche, preveo.

[*] En revista *Janus*, Buenos Aires, Nº 6, julio-septiembre de 1966.[79]

NOTA SOBRE LOS ARGENTINOS

La asidua reverencia que nuestras escuelas dedican a la historia argentina ha servido para borrarla o, mejor dicho, para simplificarla y endurecerla curiosamente. Las Invasiones Inglesas, la Revolución de 1810, la Guerra de la Independencia, las otras guerras, la larga sombra de la primera dictadura, las anteriores y ulteriores contiendas civiles y la Conquista del Desierto, han dejado de ser hechos humanos; son las bolillas de un programa o los capítulos de un libro de texto. Los días han decaído en aniversarios o en sesquicentenarios, los hombres que vivieron, en próceres, los próceres en calles y en mármoles. Nuestra historia es un frígido museo. No la sentimos o la sentimos de manera elegíaca. Una de las razones es el hecho de que ahora somos otros. Aquel tiempo arriesgado y azaroso ya no es el nuestro; algo, silenciosamente, se ha roto.

Hablar del argentino es hablar de un tipo genérico; soy, a la manera inglesa, nominalista y descreo de los tipos genéricos. Aventuraré, sin embargo, alguna observación aproximativa, con la convicción resignada de que centenares y aun miles de objeciones podrán alegarse en su contra.

A partir de los actos que dieron el gobierno a los radicales (es decir, a la mayoría) es notoria la declinación gradual del país. Naturalmente, es imposible precisar una fecha; los relojes no marcan un instante en que el azul se vuelve gris. El nadir lo marcó la dictadura. (Cada cien años, Buenos Aires engendra un dictador que de algún modo siempre es el mismo. Al cabo de un plazo variable, las provincias —conste que soy porteño— tienen que venir a salvarnos. En 1852 fue Entre Ríos; en 1955 fue Córdoba.) La blandura rayana en complicidad que ahora nos define hizo que la obra de la revolución quedara inconclusa.

Dos rasgos afligentes exhibe el argentino de nuestro tiempo. El primero es la penuria imaginativa. Las ciudades de nuestro territorio son modestos fragmentos de Buenos Aires, desparramados en mitad de la pampa: el arquetipo viene a ser, asimismo, una costosa réplica de París o, esporádicamente, de Nueva York. La facultad imitativa es el complemento o, si se prefiere, el reverso de la escasa imaginación.

Más grave que la falta de imaginación es la falta de sentido moral. Un americano, imbuido de tradición protestante, se preguntará en primer término si la acción que le proponen es justa; un argentino, si es lucrativa. Se da, también, una suerte de picardía desinteresada; ante un reglamento, nuestro hombre se pone a conjeturar de qué manera podría burlarlo. Nos cuesta concebir la realidad de las relaciones impersonales. El Estado es impersonal; por consiguiente no debemos tratarlo con exceso de escrúpulos; por consiguiente el contrabando y la coima son operaciones que merecen el respeto y, sin duda, la envidia.

Anoto sin alegría estas reflexiones. También sin ira; dada mi condición de contemporáneo, es inevitable que me parezca de algún modo a quienes denuncio.

Buenos Aires, 23 de octubre de 1968

[*] En Ernest H. Lewald, *Argentina, análisis y autoanálisis*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, págs. 78-79.

ARGENTINA: EL PAÍS MARAVILLOSO[80]

Su viaje a la Argentina

La República Argentina es, como el Uruguay, un país de clase media. Paradójicamente, la conquista del imperio azteca o del imperio incaico dio menos trabajo a los españoles que la superficial ocupación de territorios casi desiertos, donde unos pocos indios bravíos (derrotados o vencedores) podían dispersarse, al cabo de un choque sangriento, por la inagotable llanura. La hacienda que los invasores dejaron se multiplicó bíblicamente; su pastor ecuestre fue el gaucho, mezcla de español, de portugués y de indio. Esta famosa estirpe dio admirables soldados de caballería a los ejércitos de la Independencia, a las contiendas civiles y a las guerras de frontera contra los aborígenes.

La importación de esclavos fue escasa: el clima no los favoreció y hace medio siglo que es raro ver gente de color en las calles de Buenos Aires o de Córdoba.

La Argentina antes ganadera y agrícola, está convirtiéndose ahora en un país fabril e industrial.

Buenos Aires[81]

Alta en la margen occidental del caudaloso estuario que un escritor ha llamado “el gran río color de león” y otro “el río inmóvil”, se eleva y crece día y noche la mayor ciudad de habla hispánica del mundo entero: Buenos Aires. Su población cosmopolita supera la cifra de siete millones. Buenos Aires es la capital intelectual del continente: de sus imprentas salen libros que hallan lectores desde Cartagena de Indias hasta los confines australes. La Biblioteca Nacional incluye más de novecientos mil volúmenes, en diversos idiomas occidentales y orientales. Funcionan cuarenta y siete teatros; desde el teatro Colón, donde se escuchan las personalidades más famosas de la música y de la lírica, hasta los teatros vocacionales, donde la juventud discute los dramaturgos más recientes. En la temporada de invierno se alternan conjuntos tan importantes como la Comédie Française y los actores del Covent Garden de Londres.

Cada día se dictan en Buenos Aires alrededor de cuarenta conferencias, de entrada libre, que versan sobre los temas más heterogéneos. Abundan las exposiciones de cuadros, de dibujos y de esculturas.

A partir de 1810, casi toda la historia sudamericana ha salido de la Plaza de Mayo de Buenos Aires. De ahí partieron, a veces para no volver, los ejércitos que dieron libertad a tantas naciones. Ahí están la Pirámide, el Cabildo, la Catedral, que guarda la sepultura de San Martín, y la Casa Rosada. En toda esta zona del centro de la ciudad se alternan bancos monumentales con viejas iglesias, como San Juan, o con viejos conventos: Santa Clara, las Catalinas, o la Casa de retiros espirituales que la beata santiagueña fundó en 1795 en el barrio de la Concepción. Plazas y parques van creciendo del centro hacia el norte, el oeste y el sur; nombrarlos sería interminable pero no podemos omitir Palermo, con sus jardines casi infinitos, la Recoleta con sus árboles añosos y sombríos o el Parque Lezama, misterioso en sus breves colinas, donde el Museo Histórico guarda las imágenes y las armas de los libertadores. Hacia el este el “río inmóvil” del que hablábamos al principio y, sobre el río,[82] la Costanera, un bellísimo paseo, espléndido de álamos. Hay esquinas en Buenos Aires que recuerdan a París; algunos jardines de Belgrano, la severidad del victoriano inglés y, en el sur, patios coloniales evocan la vieja Lima. Sin embargo, Buenos Aires, a pesar de reunir todos los estilos tiene un carácter particular, una silenciosa magia que apresa, de manera casi total, a quienes llegan a ella.

Los curiosos encuentran en las *boutiques* los objetos y las ropas más elegantes y, para la noche, restaurantes, lugares de esparcimiento o *nights* esperan la mañana.

Pese a su breve pero abnegado y rico pasado histórico, Buenos Aires, a diferencia de otras ciudades sudamericanas no mira al pasado. El conquistador y el indio no le interesan; le importan el presente y el porvenir, henchidos de azarosos problemas que sin duda superará, como tantas veces lo ha hecho.

Recordemos estos versos sensibles que han sobrevivido al nombre de su autor:

> *No me importan los desaires*
> *con que me trata la suerte*
> *si me consuelo con verte*
> *Oh, luna de Buenos Aires*.

El Tigre

Es inusitado que cerca de una gran ciudad exista una región selvática y casi tropical, hecha de laberintos de

agua y de centenares de islas. Esa región se extiende desde el Tigre hasta la ciudad de San Pedro entre las provincias de Buenos Aires y de Entre Ríos. Abarca doscientas setenta mil hectáreas y se desarrolla una gran industria de verduras y de frutas. El río Paraná se multiplica en otros ríos importantes como el Paraná de las Palmas y el Paraná Guazú, que en ríos menores como el Capitán, el Arroyón, el Antequera, el río Sarmiento, el Abra Vieja desaguan en el río Luján. Todos son navegables y los pausados veleros y las vertiginosas lanchas a motor los cruzan llevados por el aire liviano del estío. La navegación, el ski de agua, la pesca y el lento irse de las horas pausadas trae la noche espléndida, de estrellas entrevistas entre las hojas y de invisibles grillos.

En tan vasta extensión se encuentran los clubs náuticos y de regatas, las quintas residenciales y las frescas casas para el fin de semana levantadas sobre pilotes. Hacia el oeste viven los isleros, curioso tipo de gaucho fluvial, que cuidan las haciendas de las islas, cabalgan en pelo entre los sauces y nadan a la manera de los perros. El nutriero y el contrabandista buscan refugio en las islas más apartadas, casi desconocidas.

Agua, selva, cielo. María Esther Vázquez ha fijado estos esplendores tranquilos en las líneas que dicen:

> *tardes tibias del ángel y la nube*
> *horizontal que entre la bruma sube*
> *cuando la noche llega*.

Mar del Plata

En nuestro país el litoral atlántico empieza donde termina el Río de la Plata, al sur de la bahía de Samborombón, y abraza sus costas hasta la Antártida en una extensión de más de cuatro mil kilómetros. Playas y puertos se asoman a lo largo de la costa. Las playas más concurridas y las de clima más benigno son las de la provincia de Buenos Aires: San Clemente del Tuyú, El Tala, Las Toninas, Santa Teresita, Mar de Ajó, Pinamar y Villa Gesell unos kilómetros antes de Mar del Plata. Estas playas se caracterizan por la amplitud de las mareas que se producen dos veces por día. En la bajamar, que dura de tres a cinco horas, queda descubierta una ancha faja costera; la arena, muy fina y húmeda. Una corriente tropical entibia las aguas transparentes; los declives son suaves, las olas tranquilas, y, para fijar los médanos y arenas viajeras, grandes plantaciones de pinos se alzan contra el viento. Mar del Plata es el mayor balneario de América del Sur. Las playas se suceden a lo largo de las escolleras y a ellas se asoman, como en las playas europeas, construcciones normandas, vascas o danesas, y los altos edificios que recuerdan Copacabana o Miami. Allí están las mayores industrias pesqueras del país y su puerto es uno de los más importantes del Atlántico.

El litoral se alarga más allá de Mar del Plata, después de Barranca de Los Lobos, casi sin interrupción en una sola playa con distintos nombres, según los lugares en que hay instaladas ciudades y balnearios: algunos de tradición como Miramar, Necochea y Quequén; otros menos conocidos como Claromecó y Pehuancó, ya cerca de Bahía Blanca.

Los balnearios de Mar del Plata se extienden desde La Perla, en cuyo extremo norte comienza el famoso Parque Camet, hasta Playa Grande, antes del Puerto y las suaves playas que se dilatan entre el Puerto y el Faro.

La playa Bristol corresponde al centro de la ciudad; en ella está la rambla de granito y, rectangulares y rojos, el Hotel Provincial y el vasto y azaroso Casino. Hacia el sur, sobre el mar, más allá de Cabo Corrientes, descienden las terrazas escalonadas de Playa Chica, al pie de jardines y de parques. Ya más lejos del mar, hacia el oeste, crecen los oscuros y húmedos pinares, que van cubriendo la llanura hacia las sierras de Balcarce.

Mar del Plata no sólo es un balneario o una sucesión de balnearios, sino una gran ciudad laboriosa. Hecha para las multitudes y el regocijo de los veranos, puede ofrecer también la serenidad y el sosiego de playas solitarias, de parques recatados o de bosques alegrados de pájaros.

Rosario

A orillas del impetuoso y vasto Paraná, que la separa de la provincia de Entre Ríos, está Rosario, una de las grandes ciudades de la República. La zona que la rodea es agrícola, los suburbios, industriales; ambos hechos justifican su apodo de Chicago argentina. La ciudad, surgida de la vieja villa Pago de los Arroyos, llamada después Capilla del Rosario de los Arroyos y que, en un tiempo fue teatro de la montonera, ha crecido y es hoy una ciudad moderna y espléndida.

El puerto, el mayor puerto fluvial del país, acentúa la impresión febril de trabajo constante que se transforma en paz y recogimiento en el dilatado Parque Independencia o en el Parque Belgrano, a orillas del Paraná, donde se levantó por primera vez la bandera argentina.

Altas palmeras sombrean el Boulevard Oroño. La calle Córdoba con sus vidrieras iluminadas compite con la calle Florida de Buenos Aires. Más lejos Fisherton guarda la nostalgia de los jardines de Inglaterra. Llegan a los aserraderos lentas balsas cansadas de días y de noches.

Frente a Rosario está la isla del Espinillo donde los nutrieros han hecho de su trabajo una de las industrias más importantes. En los criaderos hay canales en forma de zigzag, rodeados de cuevas; todo se utiliza: la piel y la carne, cuyo gusto es fuerte y sabroso. Al norte, veinticinco kilómetros escasos está San Lorenzo y el convento de San Carlos donde la patria combatió por primera vez. La ciudad cuenta con 594.000 habitantes.

Córdoba[83]

La ubicación de la ciudad de Córdoba es bastante curiosa. Construida en una hondonada por Jerónimo Luis de Cabrera (que moriría en el patíbulo) se la descubre, de pronto, después de ascender una rampa natural. Desde arriba, es agradable el espectáculo de las torres y de las viejas cúpulas que contrastan con los rascacielos y los colores vivos de los techos de tejas de los barrios nuevos que ciñen el centro; de noche, la ciudad que vive en sus luces, es sólo comparable al cielo estrellado, que, al decir de Sarmiento, es el más hermoso de la República.

La iglesia de los jesuitas es una de las más antiguas, pero el más notable de los edificios religiosos es la catedral, comenzada en el siglo XVII, que revela el sello morisco de la arquitectura española. Frente al carácter colonial del centro, la ciudad, espléndida en sus parques y en su edificación actual, es una prueba de la fuerza económica de la provincia.

Hacia el oeste de la ciudad se levantan las serranías. Las montañas de la provincia forman tres cadenas que corren paralelas: las sierras Chicas, las sierras Grandes y la Occidental llamada de Pocho y de Guasapampa. Entre las sierras Chicas y las Grandes se extiende el largo valle de Punilla; Cruz del Eje, Capilla del Monte, La Cumbre, Cruz Grande, Cruz Chica, Los Cocos, La Falda, Cosquín abren su diversa hermosura. Dos grandes diques empiezan y terminan el valle; al norte, el dique Cruz del Eje, uno de los mayores de América; al sur, el dique San Roque.

Las sierras Grandes comienzan en el norte por los Gigantes, siguen con la sierra de Achala y terminan con la de Comechingones. En esta parte de la provincia abundan las altiplanicies; la pampa de Olaín y la de San Luis superan los mil metros. La mayor de todas es la pampa de Achala que tiene una altura de dos mil doscientos metros y es una vasta meseta que comienza en los Gigantes, al oeste de Cruz del Eje, y termina en el Champaquí, sobre Mina Clavero. Cruzar la pampa de Achala es una travesía inolvidable. Se sube sorteando precipicios, cascadas abiertas en paredones verticales de granito veteado de mármoles rosas y verdes, y valles verdísimos y empinados, donde entre penachos de clavel del aire grises, rojos y azules, pacen las cabras. Los animales de estas pampas altas son la llama, la vicuña y el guanaco. Finalmente al oeste, entre los límites con San Luis y La Rioja, se levanta a más de mil metros de altura la pampa de Pocho, que hace pensar en un paisaje tropical por la profusión de palmeras que, a un lado y otro del camino, cierran el horizonte. Tierra espléndida la de Córdoba, cielo justamente famoso, y paisajes, serranías, arroyos y hondonadas, que ignoran la ostentación pero no la belleza.

Mendoza

Las cumbres más altas de la Cordillera de los Andes están en Mendoza: el Aconcagua que, en lengua indígena, quiere decir el vigía de piedra, y el Tupungato, antiguo volcán cuya traducción es mirador de las estrellas. El clima es extremadamente seco, y por consecuencia el límite de las nieves eternas altísimo. Toda la región presenta, entre innumerables picos menores multitud de valles transversales, pasos y depresiones. En el valle de las Cuevas, hay un puente natural, admirablemente formado por la acción desgastadora de las aguas. Es un solo arco de unos cincuenta metros de largo; treinta metros más abajo nacen las vertientes y los baños. Estos baños o piletas naturales suelen, en sus paredes laterales, presentar rocas coloreadas por listas amarillas, blancas, rojas y verdosas. Saliendo de Puente del Inca, hacia el lado chileno, vemos el Cristo Redentor sobre la frontera argentino-chilena. Este monumento, obra de Mateo Alonso, simboliza la paz entre los pueblos. Otra de las fuentes importantes es la de Cacheuta. La fama de su balneario ha superado los límites de la patria. No menos importantes son las termas de Villavicencio, que desde antiguo concentran la atención de pacientes y viajeros.

En el mes de mayo tiene lugar la fiesta de la Vendimia que celebra, anualmente, la labor de más de mil quinientas bodegas y la antigua alegría del vino rojo.

No sólo por los viñedos, por las fuentes termales y por la belleza sobrecogedora de los Andes la provincia es famosa: lo es también por sus álamos y por la gran ciudad de la cual partieron los ejércitos de la Independencia. La ciudad, hoy moderna y urbanizada, fundada al promediar el siglo XVI, tiene un sereno aire de altura; cómo no recordar el Parque San Martín, el Cerro de la Gloria, las acequias. Mendoza, querible en la presencia, presente en el recuerdo, inolvidable en la nostalgia.

Tucumán

Tucumán es el centro de lo que llamó Leopoldo Lugones la civilización de la dulzura. El cultivo y la elaboración del azúcar constituyen su industria principal. Hasta el pie del Aconquija se extienden ingenios y cañaverales. Las ásperas montañas, como en Salta, han creado un tipo de equitación más arduo y más peligroso que el pampeano. El clima tropical se prodiga en bosques milenarios de ébanos, de cedros y de nogales; la nieve, a veces, en el macizo del Aconquija hasta San Javier. Ahí la montaña se abre en quebradas y valles sombreados por brumas, y en laderas áridas y salvajes, como el Abra del Infiernillo, sin huella de pie humano.

La ciudad capital, cuya universidad es famosa, incluye la histórica casa de Tucumán donde Laprida presidió la Asamblea que en 1816 juró la independencia de la República. La ciudad, moderna y bella, se abre en calles residenciales y llenas de jardines como la Mate de Luna que conmemora el nombre de su fundador. Su consabido epíteto escolar de "Jardín de la República" no es, por trillado, menos cierto.

Río Hondo

A menos de dos horas de la ciudad de Santiago del Estero, capital de la provincia del mismo nombre, está la población de Río Hondo, famosa por sus fuentes que antiguamente le valieron la denominación de "Aguas del Sol".

Hay veinte vertientes; la virtud de sus aguas termo-minerales ha sido reconocida por la ciencia que señala en Río Hondo uno de los lugares más indicados para las afecciones reumáticas y para la artritis. La región de los manantiales comprende una vasta zona en forma de rombo de unos treinta kilómetros cuadrados. Nombres cargados de nostalgias quechua como Intiyacú, Toro Yacú, Supay Yacú o Uturungu Huasi se alternan con otros hispánicos y cristianos: Agua Santa, Cascada de los Suspiros.

Las tardes santiagueñas lentas y quietas, casi fuera del tiempo, traen a quienes van a Río Hondo en busca de alivio a sus males físicos, una quietud espiritual, un sosiego callado y plácido. El clima es suave y benigno de mayo a setiembre, es decir durante la temporada de los baños.

El visitante que desde la elevada barranca del arroyo Toro Yacú, donde está situada la Villa de las Termas, contempla el cielo oscuro del atardecer, siente la gravitación del silencio y de las crecientes estrellas.

Salta

La provincia de Salta consta de dos regiones distintas; al este, el suelo llano está cubierto de arroyos y de bañados; al oeste, alto, cortado por numerosos valles regados por torrentes. Hacia el noroeste, acostada en el fondo del Valle de Lerma e inclinada en la falda de su cerro está Salta, la capital. Desde la cima del cerro se abarca la ciudad. La arquitectura es sobria y maciza; rejas hispánicas y amplios portales, casi conventuales, cuya decoración es el arabesco.

Hacia el oeste se abren los valles y quebradas Calchaquíes, famosos por la belleza de sus cerros solitarios, de barrancos verticales, donde, mil metros abajo, el arroyo se precipita, blanco de espuma, sobre su cauce de pizarra. Para llegar a estas zonas hay que cruzar altiplanicies limitadas por cumbres nevadas. Luego comienza el descenso por una pendiente entre áridas quebradas y muchedumbres de cactus gigantes. Atrás quedan los Nevados de seis mil metros de altura, donde se distinguen, a la luz purísima, roca por roca, filo por filo, hielos no alcanzados por el hombre; soledades presentes, casi palpables pero inaccesibles, precipicios enormes y ásperas aristas de basalto y cristal rotas sobre el azul. Allá vive, fuera del alcance del rifle, la preciosa chinchilla real, animalito frágil como una flor. Los valles son, en estas zonas, realmente oasis, manchas de verdor escondidas junto a los ríos, en las vegas y quebradas transversales de la cordillera.

Uno de los acontecimientos más coloridos e importantes es la fiesta del carnaval. Días enteros bailan los coyas. La música, salvaje en las bagualas, sensible y dulce en la vidala o alegre en el carnavalito, suena en los instrumentos nativos. Canta la vidala con su queja blanda:

> *Dicen que el carnaval viene*
> *por el camino de Salta*
> *ojalá traiga alegría*
> *que penitas no nos faltan*.

Jujuy

Tierra de serranías, desfiladeros, quebradas y arroyos, supera en extensión los treinta y ocho mil kilómetros cuadrados. Puede dividirse en tres zonas; la del sudeste, que produce café, azúcar y bananas, es baja y cálida;

la del centro, tierra de vides y naranjas, es templada y está a unos mil doscientos metros de altura: allí está la ciudad de Jujuy; la del norte, frutal, alta y fría, comprende la Quebrada de Humahuaca y Tilcara, donde el célebre y bellísimo Pucará (fortaleza indígena) trae a la memoria nombres de caciques y de tribus. El lugar parece tan lejano de la tierra como cercano al cielo. Abundan allí los "antigales" (recintos indígenas de sepultura) y hay un pasado interesantísimo para el arqueólogo.

Hacia el norte, la Quebrada de Humahuaca, rematada en el punto más alto con el Monumento a la Independencia, corre paralela al Río Grande, amplísima abajo, mientras arriba los cerros contrastan la nieve de los picos con los rojos violáceos y verdes de la roca viva.

Rica en minerales, baste recordar que en Zapla, sierra que corre paralela a la Cordillera de los Andes, están los más importantes yacimientos de hierro del país.

Tilcara está a noventa kilómetros de Jujuy; para llegar se recorre el lecho del Río Grande, región salvaje y espectral que recuerda el Gran Cañón del Colorado.

Pasar por Jujuy y no visitar las Lagunas de Yala es imperdonable; vegetación exuberante y verde en los cerros y arriba, en las lagunas, escondidas entre el follaje, silencio, agua y soledad.

Se deja Jujuy con pena, tanta belleza, tanta luz y tan breve la vida para gozarla.

Iguazú

Alguien ha dicho que a un filósofo (yo diría a un poeta) una sola gota de agua le bastaría para imaginar el océano o cualquier otro de los delicados o terribles prodigios cuya materia elemental es el agua. Ninguno, que yo sepa, es tan avasallador como las tumultuosas Cataratas del Iguazú.

La selva ciñe al río Iguazú que se abre en numerosos saltos. En la isla de San Agustín su cauce se ensancha y forma un lago de escasa profundidad que alcanza más de tres mil metros de anchura. Allí, las aguas, aparentemente tranquilas, se detienen un momento antes de emprender el tremendo descenso. En el centro del lago, la isla Grande divide al Iguazú en dos brazos; el derecho, argentino, baja con estrépito pavoroso formando el Salto Unión, y retoma su cauce a más de setenta metros por debajo del nivel del lago. En este lugar se forma un inmenso cañón en el que vuelcan sus aguas varios saltos distintos. Esa coalición de torrentes que caen a plomo y levantan desde el fondo, invisible por la bruma, un vértigo de gotas innumerables, se llama "Garganta del Diablo". Al estrellarse contra el fondo, las aguas se vaporizan en una finísima llovizna que asciende hasta treinta metros, y, bajo el sol, entrecruza innumerables arcos iris. Los otros brazos del río van bajando por dilatadas terrazas de rocas que se abren en precipicios; cascadas intermedias, sombrías, rodeadas de espesos bosques, quebradas y declives, van rotas por islotes verdes. La belleza móvil de las aguas brilla en abismos de espuma.

Desde el arenal de la isla San Martín, numerosos pescadores prueban su suerte y habilidad para la pesca del dorado, del salmón y del gigantesco manguruyú. Abunda en las aguas el pez tigre y en cierta época del año la piraña, famosa por su voracidad. La fauna de la tierra es aún más abundante que la del agua; el yaguareté, la pantera onza, el puma y el jabalí americano o chancho del monte, de carne muy apreciada.

Entre los pájaros se distinguen más de cuatrocientas especies; admirables colores y cantos y luego las mariposas, que en el otoño cubren el aire y todo el cielo, y el río parece un ala transparente. Fuera de la selva, hacia donde alcanzan los ojos se divisan extensos yerbatales, plantaciones de café, de tabaco, de té, ya que la provincia de Misiones es una de las más ricas y exuberantes de la República. Debe su nombre a las reducciones jesuíticas, que datan del siglo XVII. Muchas son las ruinas que aún perduran: Concepción de la Sierra, Corpus, de los Mártires, San Javier, San José, Santa Ana, la de Loreto, y la de San Ignacio, esta última cerca del río Iguazú, quizá la más importante. Dejamos las Cataratas del Iguazú; del laberinto de agua pasamos al laberinto de hojas y de altos árboles que lo circunda. En los ojos llevamos esos espléndidos espectáculos que nuestra memoria no perderá.

Bariloche

La región lacustre argentina,[84] revelada hace medio siglo, difiere de todas las demás. Es una insospechada Suiza secreta, perdida hacia el sudoeste en los contrafuertes de la Cordillera de los Andes. El clima es frío, la vegetación milenaria; los bosques silenciosos y solitarios se detienen en lagos quietos que espejan la nieve de los cerros espléndidos al sol.

San Carlos de Bariloche está al borde del lago Nahuel Huapi. La topografía quebrada de la ciudad, que está situada en las últimas estribaciones del Cerro Otto, la hace abrupta. La más hermosa de las islas del lago es la Isla Victoria; la más bella de las penínsulas es la de Llao-Llao. La Isla Victoria tiene cuatro mil hectáreas de superficie y está cubierta de cipreses, de coihues, varias veces centenarios, y de arrayanes fríos y eternos. En la península Llao-Llao hay un gran hotel que, por sus comodidades y amplitud, es uno de los mejores del mundo. Cuenta con canchas de ski, de golf y de polo.

Cerca de San Carlos, el Cerro Catedral (2.388 m), apto para el arriesgado vuelo del ski, ofrece desde su cima

una increíble imagen de belleza; el lago, las islas, la ciudad, los bosques, el cielo, todos los colores en el aire seco y liviano de la montaña. Hacia el oeste, entre picos nevados y macizos boscosos, se destaca El Tronador (3.554 m). Bordeando el lago Gutiérrez y el Mascardi, camino del Tronador, se pasa por el Balcón, un mirador natural y altísimo sobre el Mascardi, cuya perspectiva serena el alma. Después de cruzar Pampa Linda se llega al pie del Tronador; comienzan los ventisqueros del Río Manso, dolorosamente blancos unos, negros algunos pocos, por los filones de hierro. Tributarios del lago Nahuel Huapi son el Gutiérrez, el Moreno, el de Los Cántaros, con su cascada bellísima. Al norte, entre montañas, están los lagos Villarino, Falkner y Filohuehuen, unidos entre sí por hilos de agua, y el más verde de todos, espléndido y sereno, el Traful, paciente paraíso de los pescadores de salmón. Saliendo del Traful está el Valle Encantado, donde altos peñascos negros semejan personas, objetos o animales petrificados.

El lago Nahuel Huapi, de unos quinientos treinta kilómetros cuadrados, es navegable. Lento y plácido, el barco entra en los brazos más lejanos, de La Tristeza y Puerto Blest, verdes paredes que se elevan centenares de metros y caminos oscuros que conocen los ciervos.

[*] *En Argentina. El país maravilloso*, Folleto de la Compañía Varig, Buenos Aires, Dirección Nacional de Turismo [c. 1968].[85]
Y también publicados en inglés, con la firma de Borges, en:
Argentina. Between Pole and Tropics (folleto), Published by the National Tourist Board, Argentina, Printed in Argentina by Macchi, Saltzmann & Cia, 2nd Edition, May, 1971.

LOS PRIMEROS 25 AÑOS DE “DAVAR”

DISCURSO

Queridos amigos, conocidos y desconocidos:

La tarde nos congrega venturosamente para celebrar, creo —mi cifra como tantas otras cosas en mí son falibles—, el vigésimo quinto aniversario de la revista *Davar*.

No he preparado ninguna disertación. La verdad es —y esto lo digo para quienes me reprochan mi falta de criollismo— que soy más bien un payador. Y soy un payador porque creo que hablando, diciendo aquello que parece dictarme el azar, estoy diciendo lo más esencial que hay en mí.

Quiero expresar en primer término mi gratitud personal. Quiero agradecer a mi amigo Koremblit su resignación ante los trabajos con los cuales lo he abrumado desde hace tantos años. Por increíble que parezca nunca me ha devuelto una colaboración: las ha publicado todas. Y ha sido tan cortés que muchas veces —yo diría, todas—, me ha dicho que le agradaban.

Pero ése es un motivo personal y desearía ir algo más allá de los límites de la amistad, si es que la amistad tiene límite, lo cual no es más que una hipótesis que me parece, puedo decir aventurada.

Quiero hablar brevemente de la obra de la revista y de la obra de la Hebraica, que tienen un carácter especial y de algún modo, paradójico.

Es natural que nosotros los argentinos, cuya tradición tiene poco más de un siglo y medio, busquemos alimento en otras culturas. Y ojalá que lo busquemos en todas las culturas del mundo. Pero en el caso de la cultura hebrea, esa cultura que se conjuga con la argentina y que la enriquece, hay un hecho que he señalado muchas veces y es la relación que podríamos llamar filial que existe entre las dos. Más allá de nuestras creencias o descreencias personales, los argentinos pertenecemos a la cultura occidental o, si se quiere, cristiana. Y el hecho de que algunos sean ateos, de que algunos sean católicos, de que otros sean protestantes, de que otros sean simplemente agnósticos, no invalida lo que acabo de decir.

No invalida el hecho de que todos seamos —y no es la primera vez que lo digo— griegos y hebreos. Griegos porque no podemos concebir nuestra cultura sin los *Diálogos*, aquellos *Diálogos* —mitad recordados y mitad soñados por Platón— de Sócrates. Sobre todo, aquel último, el más sereno, el más impersonal de algún modo, antes de beber la cicuta.

Y luego tenemos el otro manantial, el hebreo. Paradójicamente en mi caso, yo llegué muy pronto a ese venero, ese manantial, porque una de mis abuelas era inglesa y sabía la Biblia de memoria. Alguien citaba una sentencia bíblica y ella daba inmediatamente el capítulo y el versículo.

Como yo me he criado dentro de la lengua castellana y dentro de la lengua inglesa, la Biblia entró en mí muy tempranamente. Luego vinieron aquellos años de la primera guerra mundial y paradójicamente fue, también, mi estudio del alemán lo que me llevó a lo hebreo, ya que puedo jactarme de ser el primer y muy imperfecto traductor de la obra de Martín Buber. Yo entré en el idioma alemán apenas desflorado por la poesía de Heine y por la prosa de Gustavo Meyrink. Y luego vino la traducción de la Cábala.

Yo hubiera querido estudiar hebreo. La verdad es que sentí que era un idioma sagrado, un idioma inviolable para mí. Y, ahora, ya que hablé de literatura inglesa, quiero recordar al padre del gran poeta romántico inglés Coleridge, que era un pastor protestante y que asombraba a los lugareños usando en sus sermones lo que él llama “la lengua inmediata del Espíritu Santo”.

Yo no he llegado a esa lengua fuera de algunas palabras, pero no es necesario, creo, saber esa lengua para sentir su gravitación, su poderosa gravitación.

Además de los libros, además de estudios superficiales, sin duda, de Buber, de la Cábala, del expresionismo alemán —que fue un movimiento judeo-alemán— hay otro hecho. Es el hecho de mis amistades, de tantos amigos judíos. En Ginebra ¿por qué no mencionar a Simón Jichlinski y a Mauricio Abramowicz? Y en Buenos Aires ¿por qué no recordar a Gerchunoff, cuyo padre, según se sabe, fue asesinado por un gaucho en Entre Ríos? ¿Por qué no recordar el carácter heroico de la inmigración judía en este país y la resistencia levantada al principio por la ignorancia, por la superstición que ahora, creo, no existe o existe en mentes tan tontas que es mejor que esté alojada allí?

Pues bien, creo que todos debemos tratar de estudiar esa cultura y todos debemos buscar la amistad judeo-argentina, ya que la misión de la Argentina, me parece, es una misión de aceptación, una misión de hospitalidad, no sólo a lo provinciano, a la manera europea. Porque si alguna virtud tenemos es el hecho de que no nos interesa un solo lugar o una sola estirpe, sino que nos interesa el universo y en el universo el lugar de Israel es algo que nadie puede negar; nadie puede negar el vasto y ubicuo lugar de Israel.

Pienso en lo que habrá significado la tarea que se ha hecho en esta casa. La concibo pero no la imagino, porque eso sería como imaginar un laberinto. Y vuelvo a uno de mis símbolos predilectos.

Pero esa labor es una labor hecha a favor de la amistad, de nuestra amistad, de nuestro diálogo común. Por eso, entre tantas otras razones, me parece especialmente adecuado que esta tarde sabática esté consagrada al diálogo, siquiera al diálogo sucesivo de argentinos y de israelíes. Esto es lo que yo quería decir.

[*] En revista *Davar*, Buenos Aires, Nº 125, primavera de 1974. Homenaje a *Davar* realizado en la Sociedad Hebraica Argentina el 5 de septiembre de 1970.

Y en:

El asiduo manuscrito, Buenos Aires, Embajada de Israel, 1984. A este texto se le suprimen los cinco primeros párrafos.

LEYENDA Y REALIDAD[86]

Quince años han bastado para que las generaciones argentinas que no sobrellevaron, o que por obra de su corta edad sólo sobrellevaron de un modo vago el tedio y el horror de la dictadura, tengan ahora una imagen falsa de lo que fue aquella época. Nacido en 1899, puedo ofrecer a los lectores jóvenes un testimonio personal y preciso.

No prometo ninguna revelación; me limitaré a anotar ciertos hechos que fueron del dominio público y que un olvido cómplice o candoroso ha tergiversado.

No en vano acabo de dictar la palabra "cómplice". Esta palabra es de las que mejor pueden definir esos tiempos aciagos. Benedetto Croce observó: "No hay en Italia un solo fascista, todos se hacen los fascistas". La observación es aplicable a nuestra República y a nuestro remedo vernáculo del fascismo. Ahora hay gente que afirma abiertamente: "Soy peronista". En los años de oprobio, nadie se atrevía a formular en el diálogo semejante declaración que lo hubiera puesto en ridículo.

Quienes lo eran públicamente se apresuraban a explicar que se habían afiliado al régimen porque les convenía, no porque lo tomaran en serio. El argentino suele carecer de conciencia moral, pero no intelectual; pasar por un inmoral le importa menos que pasar por un zonzo. La deshonestidad, según se sabe, goza de la veneración general y se llama "viveza criolla". Fuera de algunos individuos de la Real Academia Española —cuyo sentido del idioma era deficiente— nadie creyó en el "justicialismo", monstruo neológico que con su eco inexplicable sigue dando horror a una página del abultado diccionario.

Recuerdo las melancólicas celebraciones del día 17 de octubre. El dictador traía a la plaza de Mayo camiones abarrotados de asalariados y adictos, por lo común de tierra adentro, cuya misión era aplaudir los toscos discursos; los cuales eran tremebundos cuando todo estaba tranquilo, o conciliadores y pacíficos si las cosas andaban mal.

El 17 de octubre los almacenes recibían orden de cerrar para que los devotos no se distrajeran en ellos y arribaran sin tentaciones a la plaza de Mayo. Ahí coreaban servilmente "Perón, Perón, qué grande sos", y otras efusiones obligatorias. Solían, asimismo, vociferar "La vida por Perón", decisión retórica que olvidaron, como el propio Perón, en cierta mañana lluviosa de setiembre de 1955. Diríase que el triste destino de Buenos Aires —conste que soy porteño— es engendrar cada cien años un tirano cobarde, del cual luego nos tienen que salvar las provincias.

El dictador fue un nuevo rico. Dada su casi omnipotencia, hubiera podido instaurar una rebelión de las masas, enseñándoles con el ejemplo ideales distintos; pero se redujo a imitar de manera crasa y grotesca los rasgos menos admirables de la oligarquía ilustrada que simulaba combatir: la ostentación, el lujo, la profusa iconografía, el concepto de que la función política debe ser también una función pública, el amor de los deportes británicos y el culto literario del gaucho. En todo esto abundó la exageración característica del guarango. Inundó el territorio del país con imágenes suyas y de su mujer. Su mujer, cuyo cadáver y cuyo velorio usó para fines publicitarios.

Lo anterior es meramente personal y baladí, si lo comparamos con la corrupción de las almas, con el robo para el cual se prefiere el nombre eufemístico de negociado, con la picana eléctrica aplicada a los opositores y a toda persona sospechosa de ser "contrera", con la confiscación de bienes, con las pobladas cárceles políticas, con la censura indiscriminada, con el incendio de archivos y de iglesias, con el fusilamiento de obreros en la secreta soledad de los cementerios y con la abolición de la libertad. ¡Tantas atroces y sonrientes efigies y ni una sola caricatura; tantos interesados panegíricos y ni una sola sátira!

Otro estigma de la época, hoy afortunadamente pretérito, fueron las delaciones costeadas con el dinero público. Sé de señoras y de niñas que se prestaron al ejercicio regular de esa indiscreción lucrativa. Otro soborno fue el aguinaldo, curiosa medida económica —imitada nunca sabré por qué por los gobiernos ulteriores—, según la cual se trabaja doce meses y se pagan trece. Esta ridícula y onerosa medida ha sido decorada con el título de "conquista social".

Ningún encono personal me dicta la apresurada redacción de estas notas; hará tres o cuatro generaciones que dejé de ser hacendado, cuando Rosas, primo de mis abuelos, les confiscó las tierras que aún guardan los nombres de mi sangre. Perdóneme el lector el atrevimiento de haberle recordado males que todos conocen, pero que ahora inexplicablemente se olvidan.

[*] En diario *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de mayo de 1971.
Y en:
Diario *La Nación*, Buenos Aires, 28 de mayo de 1971, con el título "Nota a Concentración Cívica".
Y en:
Diario *La Razón*, Buenos Aires, 26 de mayo de 1971, con el título "Una nota de Jorge Luis Borges".[87]

DEL DIRECTOR DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

CARTA

Señora Directora de *Clarín*:

En una de las partes de la carta del señor Jorge Ballester que se publicó en la edición del 22 de febrero se expresa lo siguiente: "Si usted va a la Biblioteca Nacional media hora antes del cierre no le admitirán pedido alguno, aunque a usted le basten diez minutos para consultar el libro o el periódico que solicita. ¿Y por qué? Porque diez o quince minutos antes de la hora de cierre comienza la 'desbandada' y los lectores son prácticamente expulsados a fin de que los empleados puedan, a la hora del cierre —es decir cuando recién debían clausurar las salas de lectura— estar en la puerta de calle, listos para emprender la retirada a sus casas…".

Sobre el particular llevo a su conocimiento que la Biblioteca Nacional, que me honro en dirigir, presta un servicio calificado y amable a sus lectores. Extendió su horario que era de 14 a 22 horas al actual de 8 a 24 horas desde mediados de 1967, como prueba de su permanente afán de superación y servicio, implantando el servicio de fotoduplicación en el acto desde hace más de dos años, lo que representa un aporte de suma utilidad al lector, estudiante y/o investigador. En el año 1972 incrementó en forma superlativa su programa de extensión cultural con exposiciones y conferencias, concretándose un operativo conjunto con el Consejo Nacional de Educación que llevó el patrimonio del organismo al interior de nuestras escuelas primarias, dándose clases especializadas en ellas y recibiéndose la visita guiada de cerca de 9.000 escolares de 6º y 7º grado. Con estas menciones muy sintéticas quiero expresar a usted la envergadura cultural y de servicio público que presta la Biblioteca Nacional, posible solamente merced al espíritu de sacrificio de su personal, muy escaso en número y con escasa remuneración, pero que se halla consustanciado con la misión docente que de ella emana.

La Biblioteca Nacional opera mediante reglamentos que conoce el lector y, media hora antes del cierre, como ocurre en toda biblioteca pública de la importancia de la nuestra, no se entregan obras pues deben irse acomodando en sus estantes las que los lectores devuelven a fin de estar debidamente ordenadas para el servicio público del día siguiente. Además pedir un libro lleva un proceso de unos seis a diez minutos que, en el caso expuesto por el señor Ballester, distrae al personal destinado a tal tarea en lo que debe hacer específicamente entre las 23.30 a 24, que es ir poniendo libros consultados en su habitual encasillamiento; espacio de tiempo en que espontánea - mente ya los lectores existentes van devolviendo las obras. Por lo demás el caso que pinta el singular denunciante habitualmente no se produce y, a quien el personal brinda razones, comprende que el reglamento de trabajo se establece de acuerdo a lo que aconseja un eficiente servicio público. Ello no es óbice para que cuando una circunstancia de real necesidad y no una cuestión de hábito encuentre disposición especial en el empleado que atiende la solicitud, que por exceso de buena voluntad crea conveniente atender. Se debe entender que la Biblioteca Nacional constituye un amplio complejo cuyo mecanismo funciona por el sistema de relojería, la única forma de hacerlo eficiente como es.

Rechazo la afirmación de que el personal se retira de sus obligaciones 10 o 15 minutos antes del cierre, expulsando a los lectores. Demasiado grosera es esta gratuita imputación a un personal que no ahorra fatigas poniendo el hombro más allá de sus normales obligaciones. Hasta ahora la Dirección no ha podido constatar deterioros en sus instalaciones por esa 'desbandada' de que nos habla nuestro singular crítico. Sí en cambio puedo asegurar el retiro ordenado del personal a partir de la hora 0.05 a 0.20, según sean sus responsabilidades luego de la hora de cierre a las 24. En cuanto al rubro 'Hemeroteca' de atención de diarios, revistas y periódicos, el horario de cierre es la hora 21. Solamente la sala principal está abierta hasta la hora 24. El señor Ballester debe comprender que su derecho termina donde comienza el derecho de su servidor, cuando le llega el turno de irse a su casa a descansar. El tiempo de cada uno debe ser graduado de acuerdo con la necesidad que se tenga, sin pretender sojuzgar caprichosamente el ajeno que no le pertenece.

Salúdala atentamente

JORGE LUIS BORGES
Director Biblioteca Nacional

* En diario *Clarín*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1973.[88] En la sección "Cartas al País".

[BORGES Y EL CRIMEN DE LA GUERRA]

CARTA[89]

En *La Prensa* del 1º de setiembre he leído, no sin asombro, el artículo “Borges y el crimen de la guerra” del señor Manfred Schönfeld.

Es común y a veces necesario tener que defenderse de un agresor; mi curioso destino quiere ahora que me defienda de un defensor.

El señor Schönfeld empieza por recordarme el supuesto axioma de derecho internacional *My country right or wrong* (Que tenga o no razón, es mi país). Admitido ese arbitrario dictamen, ambos bandos tendrían razón en cualquier guerra. ¿Será preciso declarar que yo no lo admito, ni siquiera en inglés? Tampoco lo acataron Bertrand Russell, Hilaire Belloc y Cunninghame Graham. En el caso de la Guerra de los Seis Días, por ejemplo, creo que los israelíes tenían razón al defender su país, no así los egipcios y los árabes, que fueron arrastrados a la batalla por la radiotelefonía y los demagogos. En lo que se refiere a la Guerra de la Independencia, en la que fuimos compañeros de armas chilenos y argentinos, entiendo que no hay motivo alguno para avergonzarnos de las jornadas de Chacabuco y de Maipú. Yo afirmé que la guerra que nos amenaza sería una insensatez y un crimen, no que todas las guerras lo sean.

En cuanto al copioso arsenal que ha coleccionado a lo largo de una obra de medio siglo el autor del artículo, básteme aclarar que no me identifico con esos armamentos. No he exaltado el “sórdido cuchillo” (el adjetivo es mío) de Juan Muraña; mis milongas de orilleros no son didácticas. No soy ninguno de los dos hermanos Nielsen de “La intrusa”. Acusarme de ello sería como acusar de piratería en alta mar a Robert Louis Stevenson, cuyas hermosas páginas abundan en bucaneros.

Creo que el señor Schönfeld nos calumnia cuando supone que “el sentir colectivo de nuestro país” anhela una guerra. Ésta constituiría un doble suicidio, que sólo sería saludado con entusiasmo por el enemigo común.

Escribe mi apologista: “Si algún día, en un punto de alguna frontera que preferimos no precisar, un soldado argentino que quizá no haya leído el ‘Poema conjetural’ sintiese un ‘íntimo bayonetazo’ en su garganta, ¿dirá Jorge Luis Borges que la guerra es un crimen, o dirá que ese soldado, se ha encontrado con ‘su destino sudamericano’?”. Precisamente si me opongo a una guerra es para salvar a ese joven, argentino o chileno (los hombres no se miden con mapas), de la bayoneta que el señor Schönfeld agrega a su ya considerable panoplia.

[*] En diario *La Prensa*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1978, con el título “Los hombres no se miden con mapas”.

EL PREMIO CERVANTES[90]

DISCURSO

Majestades, señoras y señores:

El destino del escritor es extraño, salvo que todos los destinos lo son; el destino del escritor es cursar el común de las virtudes humanas, las agonías, las luces, sentir intensamente cada instante de su vida y, como quería Wolser, ser no sólo actor, sino espectador de su vida; también tiene que recordar el pasado, tiene que leer a los clásicos, ya que lo que un hombre puede hacer no es nada, podemos simplemente modificar muy levemente la tradición; el lenguaje es nuestra tradición. El escritor tiene una desventaja: el hecho de tener que operar con palabras, y las palabras, según se sabe, son una materia deleznable. Las palabras, como Horacio no ignoraba, cambian de connotación emocional, de sentido; pero el escritor tiene que resignarse a este manejo, el escritor tiene que sentir, luego soñar, luego dejar que le lleguen las fábulas; conviene que el escritor no intervenga demasiado en su obra, debe ser pasivo, debe ser hospitalario con lo que le llega y debe trabajar esa materia de los sueños, debe escribir y publicar, como decía Alfonso Reyes, para no pasarse la vida corrigiendo los borradores, y así trabaja durante años y se siente solo, vivo en una suerte de sueñosismo; pero si los astros son favorables, usa deliberadamente las metáforas astrológicas, aunque deteste la astrología, llega un momento en el cual descubre que no está solo. En ese momento que le ha llegado, que le llega ahora, descubre que está en el centro de un vasto círculo de amigos, conocidos y desconocidos, de gente que ha leído su obra y que la ha enriquecido, y en ese momento él siente que su vida ha sido justificada. Yo ahora me siento más que justificado, me llega este premio, que lleva el nombre, el máximo nombre de Miguel de Cervantes, y recuerdo la primera vez que leí el *Quijote*, allá por los años 1908 o 1907, y creo que sentí, aun entonces, el hecho de que, a pesar del título engañoso, el héroe no es don Quijote, el héroe es aquel hidalgo manchego, o señor provinciano diríamos ahora, que a fuerza de leer la materia de Bretaña, la materia de Francia, la materia de Roma la Grande, quiere ser un paladín, quiere ser un Amadís de Gaula, por ejemplo, o Palmerín o quien fuera, ese hidalgo que se impone esa tarea que algunas veces consigue: ser don Quijote, y que al final comprueba que no lo es; al final vuelve a ser Alonso Quijano, es decir, que hay realmente ese protagonista que suele olvidarse, este Alonso Quijano. Quiero decir también que me siento muy conmovido, tenía preparadas muchas frases que no puedo recordar ahora, pero hay algo que no quiero olvidar, y es esto: me conmueve mucho el hecho de recibir este honor de manos de un Rey, ya que un Rey, como un Poeta, recibe un destino, acepta un destino y cumple un destino y no lo busca, es decir, se trata de algo fatal, hermosamente fatal, no sé cómo decir mi gratitud, solamente puedo decir mi innumerable agradecimiento a todos ustedes… Muchas gracias.

Madrid, 23 de abril de 1980

[*] En Jorge Luis Borges, *Premio de Literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes" 1979*, Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989.

SÍ A LA CENSURA

Por lo general no soy partidario de la censura, ya que es una interrupción de los derechos individuales por el Estado, cosa que nunca he aceptado ni aceptaré. Sin embargo, en este caso me siento paradójicamente muy agradecido, ya que en la película de Christensen[91] se han hecho sugerencias de homosexualidad, y yo no tengo nada que ver con ese tipo de asuntos. Es más: cuando él compró los derechos del cuento para su film, yo le insistí sobre el hecho de que podían omitir mi nombre y el nombre del libro, y así poder proceder con mayor libertad, ya que mi cuento es apenas un estímulo para un film como éste. En él hay obscenidades, hay desnudos, y además (esto es lo más grave) se sugiere la pornografía y el sexo. Pero no: me incluyó como autor, y yo temo que todo esto pueda comprometerme personalmente, que la gente pueda creerme cómplice del film. De modo que le agradezco a la censura su intervención. Y creo que Christensen también, porque si no va a quedar un poco en ridículo.

Si Christensen está enojado, debe ser por un problema comercial. Insisto: en este caso estoy de parte de la censura porque me beneficia y porque frente a la pornografía considero aceptable la labor del censor. Vale la pena aclarar mi posición: digo que en lo referente a la pornografía la aplicación de la censura está bien, pero en lo referente a la política no. Hay que aprender a ver dónde está lo realmente pernicioso. Yo estuve en Francia y en los Estados Unidos, y allí se ha probado y comprobado con seriedad que las licencias llevan, por lo general, a la pornografía. Y como yo trato de no ser obsceno, de escribir y pensar en forma decorosa, no me gustaría saber que la gente malinterpreta todo y me juzga vinculado a la película de Christensen. No tenía ninguna necesidad de mencionarme, y más aún si pensaba hacer un film tan pero tan distinto. Siempre se puede proteger la honra ajena: ponerle otro título a la película, cambiarle los nombres a los personajes. Eso se puede hacer.

Porque no se trata de una versión libre, sino de una versión distorsionada. Estoy asombrado todavía. Cuando se dice que la censura es perniciosa siempre, yo pienso que *no siempre*, porque la prohibición de lo indecoroso muchas veces induce a la ironía, obliga a esforzarse para decir las cosas de un modo indirecto y no de un modo burdo. Así, por ejemplo, la censura puede favorecer el cultivo de la ironía, esa sutileza expresiva capaz de una mayor eficacia que la palabra gruesa o la situación grosera. Lo contrario (que está tan de moda, para nuestra desgracia) es caer en la palabra falsa y en la más pedestre de las chabacanerías.

Ahí está el caso, por ejemplo, del médico que anunció la muerte de Sadat. Podía haber dicho: *Sadat ha muerto*. Pero dijo: *Sólo Dios es inmortal*. Ése es un exceso, un abuso de confianza, un error. Con “La intrusa”, pasa lo mismo.

[*] En revista *Somos*,[92] Buenos Aires, Año 6, Nº 273, 11 de diciembre de 1981.

UNA POSDATA

Ingenua o maliciosamente (opto por el primer adverbio, ya que la mente militar no es compleja) se han confundido cosas distintas. Una, el derecho de un Estado sobre tal o cual territorio; otra, la invasión de ese territorio.[93] La primera es de orden jurídico; la segunda es un hecho físico. Se ha invocado el derecho internacional para justificar un acto que es contrario a todo derecho. Esa transparente falacia, que no llega a ser un sofisma, tiene la culpa de la muerte de un indefinido número de hombres, que fueron enviados a morir o, lo que sin duda es peor, a matar. No es menos raro el hecho de que se hable siempre del territorio y no de los habitantes, como si la nieve y la arena fueran más reales que los seres humanos. Los isleños no fueron interrogados; no lo fueron tampoco veintitantos millones de argentinos.

He señalado ya esas cosas.[94] Ahora las repito para no ser tildado de mal patriota.

Al cabo de los años, al cabo de los demasiados años, me defino, hoy, como un pacifista. Ilustremente me acompañan Ruskin, Gandhi, Bertrand Russell, Romain Rolland, Luther King, Hammarskjöld y, anterior a todos los otros, nuestro Alberdi. Pienso, como él, que la guerra es un crimen, que toda guerra es una derrota. Las generaciones del porvenir sentirán asombro al saber que el siglo veinte toleraba la fabricación y la venta de armas, es decir, de herramientas del homicidio.

Son múltiples los males que nos abruman: la ruina económica, la desocupación, el hambre, la demagógica anarquía, la violencia, el insensato nacionalismo y la casi general ausencia de la ética. El más grave es el último.

Dicto estas líneas con tristeza. No puedo proponer una solución. Si me ofrecieran la suma del poder público la rechazaría en seguida.

23 de setiembre de 1982

[*] En diario *Clarín*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1982.[95]

LA CENSURA

El estilo directo es el más débil. La censura puede favorecer la insinuación o la ironía, que son más eficaces. Anatole France observó que la ley, con majestuosa imparcialidad, prohíbe tanto a los ricos como a los pobres dormir bajo los puentes; si hubiera escrito que hay mucha gente sin hogar que tiene que dormir bajo los puentes, el dictamen sería menos feliz. Recordemos a otros ironistas, recordemos a Luciano de Samosata, a Swift, a Voltaire, a Gibbon y a Heine. Que yo sepa, este argumento de orden estético es el único que puede alegarse en pro de la censura.

La cifra de los argumentos adversos linda con lo infinito. La censura depende, según se sabe, de los Estados o de la Iglesia; no hay ninguna razón para suponer que esas instituciones sean invariablemente imparciales. El individuo tiene el derecho de elegir el libro o el espectáculo que le place; no debe delegar esa elección a personas desconocidas y anónimas. Por lo demás, un censor tiene la obligación de prohibir, ya que si no lo hace, pierde su puesto. Confiscar un texto cualquiera es una operación arbitraria que se parece menos a la inteligencia que refutarlo o discutirlo.

Me aseguran que un libro de Salvador de Madariaga sobre Simón Bolívar ha sido vedado en Buenos Aires porque se opone a la canonización oficial del general José de San Martín. Ojalá este dato sea falso.

Creo, como el tranquilo anarquista Spencer, que uno de nuestros máximos males, acaso el máximo, es la preponderancia del Estado sobre el individuo. No hay ejemplo más evidente que la censura.

El individuo es real; los Estados son abstracciones de las que abusan los políticos, con o sin uniforme.

[*] En diario *Clarín*, Buenos Aires, 14 de abril de 1983.

EL ÚLTIMO DOMINGO DE OCTUBRE[96]

Escribí alguna vez que la democracia es un abuso de la estadística; yo he recordado muchas veces aquel dictamen de Carlyle, que la definió como el caos provisto de urnas electorales. El 30 de octubre de 1983, la democracia argentina me ha refutado espléndidamente. Espléndida y asombrosamente. Mi Utopía sigue siendo un país, o todo el planeta, sin Estado o con un mínimo de Estado, pero entiendo no sin tristeza que esa Utopía es prematura y que todavía nos faltan algunos siglos. Cuando cada hombre sea justo, podremos prescindir de la justicia, de los códigos y de los gobiernos. Por ahora son males necesarios.

Es casi una blasfemia pensar que lo que nos dio aquella fecha es la victoria de un partido y la derrota de otro. Nos enfrentaba un caos que, aquel día, tomó la decisión de ser un cosmos. Lo que fue una agonía puede ser una resurrección. La clara luz de la vigilia nos encandila un poco. Nadie ignora las formas que asumió esa pesadilla obstinada. El horror público de las bombas, el horror clandestino de los secuestros, de las torturas y de las muertes, la ruina ética y económica, la corrupción, el hábito de la deshonra, las bravatas, la más misteriosa, ya que no la más larga, de las guerras que registra la historia. Sé, harto bien, que este catálogo es incompleto.

Tantos años de iniquidad o de complacencia nos han manchado a todos. Tenemos que desandar un largo camino. Nuestra esperanza no debe ser impaciente. Son muchos e intrincados los problemas que un gobierno puede ser incapaz de resolver. Nos enfrentan arduas empresas y duros tiempos.

Asistiremos, increíblemente, a un extraño espectáculo. El de un gobierno que condesciende al diálogo, que puede confesar que se ha equivocado, que prefiere la razón a la interjección, los argumentos a la mera amenaza. Habrá una oposición. Renacerá en esta república esa olvidada disciplina, la lógica. No estaremos a la merced de una bruma de generales.[97]

La esperanza, que era casi imposible hace días, es ahora nuestro venturoso deber. Es un acto de fe que puede justificarnos. Si cada uno de nosotros obra éticamente, contribuiremos a la salvación de la patria.

[*] En diario *Clarín*, Buenos Aires, 22 de diciembre de 1983.
Y en diario *ABC*, Madrid, 24 de diciembre de 1983, con el título “El último día de octubre”.
Y en diario *El Día*, Montevideo, 3 de marzo de 1984, con el título “El último día de octubre”.
Y en revista *Vuelta*, 89, abril de 1984, con el título “El último día de octubre”.

LA HIPOCRESÍA ARGENTINA

El dictamen francés de que la hipocresía es el tributo que el vicio paga a la virtud corresponde con precisión a Tartufo o a ciertos personajes de Dickens, no a la hipocresía argentina, que es de otro orden. El hipócrita, entre nosotros, se jacta de esa miseria necesaria, el dinero, o de esa otra miseria, la fama. Consideremos una de sus obsesiones: la imagen argentina. La imagen, no la realidad. Adelina del Carril, viuda de Ricardo Güiraldes, vivió diez años en la India, cuya cultura es una de las más complejas del orbe. A su vuelta, le preguntaron: ¿Qué dicen de nosotros en la India? Nada le preguntaron sobre las tierras que había conocido. Yo tuve una experiencia análoga. En un aula de Nueva York hablé sobre la obra de Kafka. Un compatriota, a quien muy poco le interesaría esa obra, me dio las gracias porque yo había mejorado, esa tarde, la imagen argentina.

El culto de esa imagen nos ha llevado a una profusión de eufemismos. Un grupo de cambiantes militares se encarama al poder y nos maltrata durante unos siete años; esa calamidad se llama el proceso. Los terroristas arrojaban sus bombas; para no herir sus buenos sentimientos, se los llamó activistas. El terrorismo estrepitoso fue sucedido por un terrorismo secreto; se lo llamó la represión. Los mazorqueros que secuestraron, que a veces torturaron y que invariablemente asesinaron a miles de argentinos, obtuvieron el título general de fuerzas parapoliciales. Hubo una invasión y hubo una derrota; las autoridades hablaron de anticolonialismo y de un cese de hostilidades. Un ministro, acaso deliberadamente, arruina la Patria; se lo denomina un economista. La Patria fue degradada, expoliada y éticamente corrompida; se la apodó Argentina Potencia. El viaje de una viuda de Perón se llama operación retorno. Gremialista es el mote que se otorga a ciertos matones. Un negocio turbio es un negociado y, a veces, un ilícito. Cobrar excesivamente un trabajo es hacerse valer. La disputa con Chile se apodó el conflicto limítrofe.

En la esquina de Charcas y Maipú había, hasta hace poco, un alto y hondo conventillo. Los vecinos recordarán las paredes amarillas, el portón, el entrevisto patio y su pileta y el balcón de fierro al que salía una pareja de viejitos y una *nochera*; tal era el eufemismo que usaba el barrio. El hecho nada tiene de singular; lo singular es que nadie hablaba de conventillo, porque se entiende que no los hay en el centro y menos en el norte. No importa que haya pobres; lo que importa es que no se sepa. En vísperas de un certamen de fútbol, apodado el Mundial, las autoridades repartieron ropa a la gente, para que los turistas no advirtieran que hay pobres en Buenos Aires. A los rancheríos de las orillas, popularmente llamados villas miserias, se los llama ahora villas de emergencia. Sé de familias que durante los meses de diciembre, de enero y de febrero, vivían escondidas en su casa para que la gente creyera que estaban veraneando en el Uruguay.

Otra especie del género son los eufemismos pomposos. El presidente es el primer mandatario, su mujer es la primera dama, palabra de la jerga teatral. Un ministro es el titular de la cartera, curioso gongorismo. Un ciego (yo lo soy) es un no vidente. Una cuadrilla de parientes y de pistoleros es ahora un séquito. Un plagio es una reminiscencia. A los maestros se los llama docentes; a los psicoanalistas, psicólogos; a los porteros, encargados; a los basurales, cinturón ecológico; a las batidas policiales, vastos operativos; a los controles de vehículos, Operativo Sol. Desde hace poco, la venta lucrativa (toda venta lo es) de obscenidades y la exhibición de desnudos se llama democracia o, a la española, destape.

Ofrezco este primer borrador, sin duda incompleto, del vocabulario habitual de nuestra hipocresía. La Academia Argentina de Letras bien puede ampliarlo.

* En diario *Clarín*, Buenos Aires, 8 de marzo de 1984, con el subtítulo “Si hay miseria que no se note”.
Y en:
Revista *Gente*, Buenos Aires, Nº 973, 15 de marzo de 1984.
Y en:
Diario *El Día*, Montevideo, 5-11 de mayo de 1984, con el título “Nuestra hipocresía”.
Y en:
Revista *Proa*, Buenos Aires, Tercera Época, Nº 10, enero-febrero de 1994, con el título “Eufemismos argentinos según Borges”.

LA CULTURA EN PELIGRO

Es raro que alguien quiera haber sido objeto de una broma; tal es, inverosímilmente, mi caso. Ha llegado a mis manos un manuscrito cuya materia es la reforma —llamémosla así—, de los estudios de la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Soy doctor emérito de esa casa. En esta ocasión, como en otras, no he sido consultado, pero me creo con derecho a opinar. Transcribo el asombroso texto:

> *Todas las literaturas extranjeras*
> *podrán ser optativas*
> *y pueden sustituirse, por ejemplo*:
> por
> *Literatura media y popular*,
> *Medios de comunicación*,
> *Folklore literario*,
> *Sociología de la literatura*,
> *Sociolingüística*,
> *Psicolingüística*.

Prefiero creer que este misterioso proyecto es jocoso, o trata de serlo; si ha sido escrito para ser leído literalmente, es alarmante o terrorífico. Abolir las literaturas extranjeras es, de hecho, abolir las humanidades, es decir, la cultura. El verbo sustituir ha sido empleado de manera indebida. Puede sustituirse una cosa por otra análoga. Puede sustituirse una taza de café por una de té, pero no el estudio de Virgilio, o el de Voltaire, por el del Canal 13. En cuanto a "literatura media" confieso mi invencible ignorancia; quizá se trate simplemente de literatura mediocre, acaso la de autores que asimismo son funcionarios. En lo que se refiere a "folklore" (voz acuñada en Inglaterra, en 1846) contaré una anécdota personal.

Hace ya muchos años, Néstor Ibarra y yo conversábamos con un amigo común, el tropero Soto.

Ibarra le dijo:

—Usted es entrerriano. Usted creerá, sin duda, en los lobizones.

El paisano le contestó:

—No crea, señor. Ésas son fábulas.

Como se ve, el pueblo es menos crédulo que los crédulos folkloristas. Si el folklore me interesara, lo buscaría en tierras muy antiguas, como la India, o primitivas como el Senegal, no en las provincias argentinas, de tradición reciente. Me dicen, sin embargo, que gracias a las autoridades, el folklore ha llegado ya a la campaña.

¿Qué será la sociología de la literatura? El hecho estético es un brusco milagro. No puede ser previsto. Me place recordar que el pintor Whistler dijo una vez *Art happens*, el Arte sucede. Ya el místico alemán Angelus Silesius había declarado: *Die Rose ist ohne Warum*, la rosa es sin porqué.

¿Qué serán la sociolingüística y la psicolingüística? Como del resto del universo, nada sé de esas disciplinas o neologismos, pero sé que no pueden "sustituir" a *Las mil y una noches* o a las aventuras de Alicia.

Según es fama, los argentinos somos ingenuos. Para acallar toda sospecha convendría que algún personaje oficial desmintiera en letras de molde el estrafalario catálogo que denuncio.

* En diario *Clarín*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1984.
Y en:
Diario *El Día*, Montevideo, 12-18 de enero de 1985.
Y en:
El Aleph Borgiano, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia, julio de 1987.

LUNES, 22 DE JULIO DE 1985

He asistido, por primera y última vez, a un juicio oral.[98] Un juicio oral a un hombre que había sufrido unos cuatro años de prisión, de azotes, de vejámenes y de cotidiana tortura. Yo esperaba oír quejas, denuestos y la indignación de la carne humana interminablemente sometida a ese milagro atroz que es el dolor físico. Ocurrió algo distinto. Ocurrió algo peor. El réprobo había entrado enteramente en la rutina de su infierno. Hablaba con simplicidad, casi con indiferencia, de la picana eléctrica, de la represión, de la logística, de los turnos, del calabozo, de las esposas y de los grillos. También de la capucha. No había odio en su voz. Bajo el suplicio, había delatado a sus camaradas; éstos lo acompañarían después y le dirían que no se hiciera mala sangre, porque al cabo de unas "sesiones" cualquier hombre declara cualquier cosa. Ante el fiscal y ante nosotros, enumeraba con valentía y con precisión los castigos corporales que fueron su pan nuestro de cada día. Doscientas personas lo oíamos, pero sentí que estaba en la cárcel. Lo más terrible de una cárcel es que quienes entraron en ella no pueden salir nunca. De éste o del otro lado de los barrotes siguen estando presos. El encarcelado y el carcelero acaban por ser uno. Stevenson creía que la crueldad es el pecado capital; ejercerlo o sufrirlo es alcanzar una suerte de horrible insensibilidad o inocencia. Los réprobos se confunden con sus demonios, el mártir con el que ha encendido la pira. La cárcel es, de hecho, infinita.

De las muchas cosas que oí esa tarde y que espero olvidar, referiré la que más me marcó, para librarme de ella. Ocurrió un 24 de diciembre. Llevaron a todos los presos a una sala donde no habían estado nunca. No sin algún asombro vieron una larga mesa tendida. Vieron manteles, platos de porcelana, cubiertos y botellas de vino. Después llegaron los manjares (repito las palabras del huésped). Era la cena de Nochebuena. Habían sido torturados y no ignoraban que los torturarían al día siguiente. Apareció el Señor de ese infierno y les deseó Feliz Navidad. No era una burla, no era una manifestación de sí mismo, no era un remordimiento. Era, como ya dije, una suerte de inocencia del mal.

¿Qué pensar de todo esto? Yo, personalmente, descreo del libre albedrío. Descreo de castigos y de premios. Descreo del infierno y del cielo. Almafuerte escribió:

> *Somos los anunciados, los previstos*,
> *Si hay un Dios, si hay un punto Omnisapiente*;
> *¡Y antes de ser, ya son, en esa Mente*,
> *Los Judas, los Pilatos y los Cristos!*

Sin embargo, no juzgar y no condenar el crimen sería fomentar la impunidad y convertirse, de algún modo, en su cómplice.

Es de curiosa observación que los militares, que abolieron el código civil y prefirieron el secuestro, la tortura y la ejecución clandestina al ejercicio público de la ley, quieran acogerse ahora a los beneficios de esa antigualla y busquen buenos defensores. No menos admirable es que haya abogados que, desinteresadamente sin duda, se dediquen a resguardar de todo peligro a sus negadores de ayer.

* En diario *Clarín*, Buenos Aires, 31 de julio de 1985.[99]
Y en:
Diario *El Día*, Montevideo, Año VI, Nº 343, 2 al 8 de noviembre de 1985.

Encuestas, entrevistas,
declaración y solicitada

Entre los innumerables reportajes aparecidos en la prensa, hemos seleccionado seis encuestas y nueve entrevistas, en las que Borges se refiere a diversos temas literarios. Incluimos también aquí una Declaración de apoyo al pueblo de Cuba y una Solicitada en defensa de Israel agredida, que llevan la firma de Borges.

¿CREE USTED EN DIOS?

—*¿Cree usted en Dios?*

—Si por Dios se entiende una personalidad unitaria o trinitaria, una especie de hombre sobrenatural, un juez de nuestros actos y pensamientos, no creo en ese ser. En cambio, si por Dios entendemos un propósito moral o mental en el universo, creo ciertamente en Él. En cuanto al problema de la inmortalidad personal que Unamuno y otros escritores han vinculado a la noción de Dios, no creo, ni deseo ser personalmente inmortal.

Que hay un orden en el universo, un sistema de periodicidades y una evolución general, me parece evidente. No menos innegable es para mí la existencia de una ley moral, de un sentimiento íntimo de haber obrado bien o mal en cada ocasión.

—*¿Quiere decir entonces que en esencia todo eso probaría la existencia de Dios, o que Él haya sido el creador, el principio y el fin de las cosas?*

—No sé si Dios está en el principio del proceso cósmico, pero posiblemente está en el fin. Dios es tal vez algo hacia lo cual tiende el universo.

—*¿Y por qué cree usted de esta manera en Dios?*

—Creo por intuición y además porque sería desesperante no creer. Si suponemos que hay un ser perfecto y omnipotente que está al principio de la historia universal, y suponemos que creó el mundo, entonces no comprendemos por qué existe el dolor o la maldad; en cambio si suponemos un Dios que está creándose a través del proceso cósmico o de nuestros destinos personales, en esa única forma podemos creer en Él, es decir, como canalización evolutiva hacia la perfectibilidad.

—*¿Y cómo aplica su creencia a la vida práctica cotidiana?*

—Trato de aplicarla. Dentro de la vida para la cual estoy condicionado hago lo más que puedo. Además no exijo a la finitud de mi ambición más de lo que el proceso natural de mi propia evolución podrá darme. Trato de ser un hombre justo, pero no siempre lo consigo.

[*] En *Mundo Argentino*, Buenos Aires, Año XLVI, Nº 2.369, 11 de julio de 1956.[100]

SI LE QUEDARAN CINCO MINUTOS DE VIDA, ¿QUÉ HARÍA USTED?[101]

—¿Qué haría si me quedaran cinco minutos de vida? No es la primera vez que un Borges se ha formulado esta pregunta: Mi abuelo, el coronel Borges, debió preguntarse lo mismo en el año 74, cuando, después de haber perdido el combate de La Verde, decidió dejarse matar. Según Eduardo Gutiérrez, lo que hizo mi abuelo en aquellos últimos cinco minutos de su historia fue envolverse en un poncho blanco, montar en su caballo (blanco también), y avanzar solo hacia el campo enemigo para buscar la muerte. La determinación de mi abuelo no me sirve a mí para nada. ¿De qué me valdría ponerme un poncho blanco y cabalgar un potro blanco, si yo nunca habré perdido ninguna batalla, puesto que no soy militar? Lo que yo trataría de hacer, si tuviese valor, sería olvidarme de todo mi pasado, incluso de mi abuelo y su final de suicida; olvidarme de mí mismo, y observar cómo es el principio de la muerte, cómo la muerte se va apoderando de la vida hasta aniquilarla. Posiblemente, mi experimento resultaría tan vano como cuando, de niño, quería ver el momento en que uno pasa de la vigilia al sueño: siempre que estaba a punto de asistir al milagro, me quedaba dormido.

[*] En *Leoplán*, Buenos Aires, Año XXIII, Nº 544, 1º de abril de 1957.

UN CUESTIONARIO
PARA TRES ESCRITORES ARGENTINOS

1. *¿Hubo un momento en que descubrió su vocación de escritor? ¿Cómo y cuándo empezó a escribir?*

En mi familia había una tradición literaria. Juan Crisóstomo Lafinur es tío bisabuelo mío, y por parte de mi abuela materna desciendo de ingleses, todos muy cultos y grandes lectores. Mi padre publicó algunos sonetos en la revista *Nosotros* y escribió también algunos libros que no se publicaron. Entonces en mi casa se decidió que yo realizara lo que mi padre no había hecho, y en casa fui educado para ser escritor. Me dijeron que no me apurara a publicar, pero que fuera escribiendo, y cuando tuviera un libro terminado se publicaría. Así fue. Siempre se entendió que yo iba a ser escritor. Tuve mucha suerte. No me pasó como a otros que han tenido que luchar para que los dejaran escribir. Cuando terminé mi primer libro me dieron el dinero para editarlo, y así apareció en 1923 *Fervor de Buenos Aires*.

2. *¿De qué modo influyeron en esa vocación las aptitudes personales y cómo las circunstancias y el medio?*

En cuanto a lo personal, influyó en mi vocación de escritor, un tema mío de entonces, y que no ha dejado de serlo nunca, Buenos Aires. Sí, Buenos Aires y sus barrios lejanos. Cuando éramos chicos vivíamos en Palermo, donde también vivía Evaristo Carriego, a quien conocí. Después nos fuimos a Europa donde vivimos mucho tiempo y entonces sentí la nostalgia de Buenos Aires. De haber vivido aquí no la hubiera sentido. Durante todos esos años, allá, leí a Estanislao del Campo, a Hernández. Entonces me sentí muy porteño. Si hubiera estado aquí no tendría por qué haberme pasado.

3. *¿Considera usted que escribir sea una vocación social? ¿Le importa el diálogo con el lector?*

Sí, yo creo que sí, es una vocación social. No quiero decir que haya que enseñar, pero sí decir algo a los demás. Hay escritores que se olvidan de que los leen, por eso son oscuros. La claridad es una cortesía para el lector. Hay que evitar lo que incomoda al lector. En poesía podrá haber una oscuridad lógica en cuanto esa poesía es subjetiva, pero siempre conviene ser claro.

4. *¿Al escribir, cómo encara su quehacer literario? ¿Como un modo de expresarse, como una comunicación o como realización creadora?*

No creo que la expresión, la comunicación o la creación se excluyan. Cuando escribo un cuento, un poema o una prosa breve es porque se me imponen y entonces debo escribirlos. Como ahora veo muy poco, no puedo escribir mis borradores, entonces al no ver, voy por la calle, o en el subterráneo, haciendo borradores mentales. Después son borradores orales y así dicto y escribo.

5. *¿Cuáles fueron y cuáles son para usted los autores fundamentales y las lecturas decisivas? Si con respecto a su obra se puede hablar de fuentes e influencias ¿cuáles son?*

Querría mencionar a cuatro o cinco autores muy dispares y hasta de distinto valor. En primer término a Schopenhauer, a quien he leído y releído, siempre en alemán. Me gustaría hablar de Bernard Shaw y me gustaría hablar… ¿a ver?… de Chesterton también, y me gustaría hablar de Flaubert. Y entre los escritores argentinos, de Groussac y Lugones. Y de dos amigos míos que influyeron en mí. Uno es Cansinos Assens, un judeoespañol. Vive todavía, pero hace tiempo que no sé de él. Y el otro a quien quiero recordar, no tanto por su obra, sino por el diálogo con él, es Macedonio Fernández. Todos ellos muy distintos, que seguramente no estarían de acuerdo y discutirían, pero quiero recordarlos así. También querría agregar que aunque he conocido a mucha gente eminente, a Ortega, a Keyserling, al mismo Lugones, ninguno de ellos me impresionó como Macedonio Fernández.

6. *¿Cómo elabora los datos tomados de la realidad? ¿Cómo adecua lo imaginado, creado o vivido, transformándolo en existencia literaria, en criatura artística, por medio de la palabra escrita?*

Dejo que todo se haga solo. Nunca escribo sobre experiencias muy recientes. Intervengo poco y dejo que todo se haga por sí solo.

7. *¿En qué género literario se halla más a gusto? ¿Cuál es, entre sus obras, la que usted prefiere?*

Desde luego escribiendo cuentos. Prefiero *El Aleph* y *Ficciones*. Este año obtuvieron el Premio Nacional, y creo que el jurado los eligió bien, porque nunca he sido del todo poeta y la crítica también es algo accidental en mi obra. Unos pocos poemas míos me conforman y no quisiera que me juzgaran por los poemas. La poesía para mí ha sido siempre una aventura. Quiero que me juzguen por los cuentos fantásticos.

Y aunque esto esté fuera del cuestionario, quisiera agregar algo más. Decir mi satisfacción grande, por haber

sido nombrado titular de la cátedra de Literatura Inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras. Siempre fui un gran lector de los escritores ingleses y ahora, así, puedo comunicar a los demás lo que he leído.

* En *Señales*, Revista de Orientación Bibliográfica, Buenos Aires, Año X, Nº 95, enero-febrero de 1958.[102] Cuestionario de Eugenio Guasta.

DECLARACIÓN

EXPRESAN SU ADHESIÓN AL PUEBLO DE CUBA INTELECTUALES ARGENTINOS

Ante la situación política de Cuba, un grupo de intelectuales argentinos dio a conocer una declaración, en la que expresa su apoyo moral al pueblo de ese país en su lucha para restablecer el imperio de la libertad y la justicia en la tierra de Martí. La declaración dice así:

Los escritores y artistas argentinos que suscriben, en estos momentos en que, luego de superado un período de dictadura, el país se apresta a recuperar su plena normalidad institucional, dentro del orden democrático basado en el respeto de los derechos fundamentales de la persona humana, expresan su solidaridad con quienes, en otros pueblos de América, luchan por la liberación de sus respectivos países, sometidos a regímenes de fuerza. Desean manifestar especialmente su apoyo moral al pueblo cubano, que, tremendamente agraviado y despojado de las garantías elementales de la civilización política, sufre persecución, vejamen y tortura, y lucha con admirable decisión y valentía para abatir la dictadura y restablecer, en la tierra de Martí, el imperio de la libertad y la justicia, cimentados en la soberanía del pueblo y en la vigencia del derecho.

Firman el documento:

Hugo Acevedo; Gloria Alcorta; Julio Aramburu; Héctor Ardoy; José P. Barreiro; Noemí Vergara de Bietti; Oscar Bietti; Adolfo Bioy Casares; Jorge Luis Borges; Romualdo Brughetti; Horacio Butler; Cupertino del Campo; Bernardo Canal Feijóo; Juan G. Damilano; José E. de Cara; Celia de Diego; León Dujovne; Héctor I. Eandi; Carlos Alberto Erro; Florencio Escardó; Fermín Estrella Gutiérrez; José Fornoroli; Alfredo L. Galletti; Juan Carlos Ghiano; Roberto F. Giusti; Ramón Gómez Cornet; Eduardo González Lanuza; Beatriz Guido; Noé León Gutman; Leopoldo Hurtado; Edmundo Lafforgue; Mario I. Lancelotti; José Luis Lanuza; Pedro Larralde; Roberto Ledesma; Luisa Mercedes Levinson; Mario Justo López; Isaac Maguid; Josefina Marpons; Oscar N. Mattei; Santiago Montserrat; Conrado Nalé Roxlo; Miguel Alfredo Olivera; Guillermo Orce Remis; Félix Pelayo; Carmen Peers de Perkins; Roger Plá; Norberto Rodríguez Bustamante; Francisco Romero; César Rosales; Luis Seoane; Juan Esteban Serehio; Luis Emilio Soto; Héctor N. Traverso; Marcos Victoria.

[*] En diario *El Mundo*, Buenos Aires, 2 de marzo de 1958.

“FLORIDA” Y “BOEDO”

Un movimiento enjuiciado
por sus actores y por los artistas de hoy

Al respecto, no diré nada nuevo, sino lo ya conocido y expresado otras veces. Un día, dos espíritus inquietos, Ernesto Palacio y Roberto Mariani, deciden, con fines de publicidad, iniciar un “movimiento literario”. Se le suman entonces Evar Méndez, Oliverio Girondo y otros, dispuestos, claro está, a crear un movimiento aquí, remedo de la vida literaria, como suele acontecer en París. Para tener resonancia y éxito, debía ser ruidoso y comercial. Así fue. El calificativo de “Florida” correspondió al centro de la ciudad, y el de “Boedo”, al suburbio. Creo que al principio no participé en el movimiento “Florida” porque estaba atareado en mis poemas orilleros y me molestaba estar en “Florida”. Por entonces solía concurrir a largas y apartadas tertulias, para conocer, ver y escuchar a “tipos de orilla”. Andaba por glorietas, recreos y demás lugares de concurrencia de esa clase de payadores y cantores.

“Florida” y “Boedo” existieron de verdad, aunque no definidos netamente. Así, por ejemplo, Nicolás Olivari estaba en “Boedo” y publicaba en “Florida”. Raúl González Tuñón comenzó actuando en “Boedo” y luego pasó a “Florida”. González Lanuza era comunista y actuaba en *Insurrexit*. En aquellos tiempos la política no tenía la pasión de hoy. La idea de hacer un arte formal parece pertenecer a las derechas. El arte naturalista y el realista siempre han pertenecido a las izquierdas. La política, en aquel entonces, no nos dividía.

Mi impresión es ésta. Los de “Boedo”, de arte comprometido y social, y los de “Florida”, de tendencias puristas —el arte por el arte—. Los de “Boedo” eran seguidores de Emilio Zola, Máximo Gorki, Panait Istrati. Su meridiano pasaba por Rusia y también por Francia. En realidad, los de “Florida” eran de una tendencia derivada de Lugones, aunque públicamente éramos enemigos de él. También lo éramos un poco por motivos políticos, y porque le debíamos demasiado y no queríamos confesarlo. Éramos todos seguidores del *Lunario sentimental*. No hubo, no hay metáfora que las generaciones de Lugones utilizaron que no la hubiera expresado él.

Como precursores del movimiento “Florida” deben citarse también a Güiraldes y su *Cencerro de cristal*, poesía ultraísta.

“Florida” era, pues, de cierta manera, una revolución literaria, un tanto espectacular, otro poco ruidosa; no obstante, fructífera. Algunos resultados dio. No debe olvidarse que el movimiento de “Florida” procedió de otro anterior: “Martín Fierro”.

Roberto Arlt, y otros como él, procedían de “Boedo” y publicaban en *Claridad*, que editaba Antonio Zamora.

Vean ustedes cómo se producen los hechos. El movimiento fue invención de dos escritores: Ernesto Palacio y Roberto Mariani; uno tomó rumbo a la derecha y el otro derivó a la izquierda…

Excepto Flaubert, todas las grandes novelas están escritas en el lenguaje y en la sintaxis de la época. De ahí su grandeza. Su importancia. Nadie debe ignorarlo. Toda novela contiene la parte oral de sus personajes. Cuando éstos actúan, no lo hacen con la sintaxis académica ni con los vocablos ajustados. Por eso Cervantes, Gorki, Dostoievski y muchos otros comenzaron por adquirir fama fuera de su país para imponerse más tarde en el propio. Siempre ha pasado y pasa lo mismo. Ya Bennet dijo: “El novelista no debe jamás buscar la belleza; debe encontrarla siempre”.

En cuanto a la influencia en el teatro, el movimiento de “Florida”, que yo sepa, no tuvo influencias. En aquella época no había teatro independiente. El teatro era muy comercial. A mí, personalmente, me gustaban los sainetes, pero como los de Vacarezza y Pacheco. Eran sainetes buenos. ¿Y qué más se puede decir sobre todo esto?… Creo que nada más.

[*] En diario *Clarín*, Buenos Aires, 19 de julio de 1959.[103]

CULTURALMENTE SOMOS UN PAÍS ATRASADO

—¿Considera que somos un país culturalmente atrasado?

—Sí; creo que sí. Estamos padeciendo todavía en lo intelectual y en lo moral, las consecuencias de la época de la dictadura.

—¿Cómo se manifiesta ese atraso?

—Entre otras formas, por una incapacidad para desarrollar esfuerzos desinteresados. Todo se hace con propósitos materiales, especialmente pecuniarios.

En mi cátedra de literatura inglesa, y acudo a esta referencia por tratarse de un índice que tengo a mano, de treinta o cuarenta alumnos, sólo cinco o seis tienen un interés profundo en la materia; los demás únicamente pretenden aprobar el curso para continuar sus estudios.

—¿A qué escritores, entre los jóvenes, considera los más interesantes?

—Lo de jóvenes voy a tomarlo como una condición relativa: tengo sesenta y un años y para mí son jóvenes quienes quizás no lo sean para los que tengan la mitad de mi edad.

Destaco en poesía tres nombres que me interesan especialmente: Magdalena Harriague, Amelia Biagioni y Juan Rodolfo Wilcock. Deseo aclarar que esta preferencia no significa que desdeñe a escritores que sin duda deben poseer méritos importantes; mi selección no debe tenerse muy en cuenta: desde hace más o menos seis años, a causa de impedimento físico por un lado, y absorbido por las dificultades de mi propia producción por otro, no puedo seguir la actividad de nuestros escritores, al menos de la manera regular y completa que sería necesaria para que una selección así tuviera algún valor.

—¿Está al tanto de la crítica que se le hace a su obra por parte de algunos jóvenes ensayistas y escritores? ¿Qué le parece?

—La crítica ha sido excesivamente generosa conmigo.

Días pasados, el escritor peruano Ciro Alegría se refería a un aspecto de las objeciones que se hacen a mi obra; me decía que miro a Europa y no a América. Yo creo mirar en todas direcciones. Buena parte de mi obra está dedicada a América; mi mejor cuento, "El sur", se refiere a hechos que ocurren en la provincia de Buenos Aires; mi primer libro, que se publicó en 1923, se llama *Fervor de Buenos Aires*, y uno de mis mejores poemas, "El tango"; he escrito, además, un libro sobre Evaristo Carriego, cantor del suburbio. Me parece que no ha habido el desvío que se me reprocha.

Por otra parte, ser americano es ser europeo. El español es una forma del latín. No puede establecerse una separación tan estricta, como mis críticos pretenden, entre lo americano y lo europeo.

Algunos confunden lo americano con lo indígena, lo que considero un error, bastante extendido. Nuestra cultura americana no tiene nada de indígena.

Desde un punto de vista político, no creo que se me pueda censurar mi rechazo al nazismo y al comunismo; no he eludido una participación intelectual en nuestra realidad; en un próximo libro que editará Emecé, el lector encontrará varios poemas civiles.

También se me ha criticado el practicar una literatura de evasión; tal vez tengan razón en esto, pero cada uno escribe la literatura que puede. Recuerdo una frase de Kipling: "Los escritores relatan fábulas, pero ignoran la moraleja". La posteridad extraerá las moralejas que correspondan.

Los objetivos literarios conscientemente comprometidos no hacen lo fundamental. El *Martín Fierro* se escribió con fines políticos, como un alegato contra las levas del ejército, pero el propósito político hace rato que dejó de interesar y la obra literaria, sin embargo, ha crecido día a día. También el *Quijote* se escribió con un fin polémico, que sus valores literarios han relegado por completo.

Hay actitudes literarias desmentidas en los hechos cotidianos, y es lógico que sea así. El escritor escribe con todo; con todo su pasado, con todas sus reservas subconscientes; el propósito consciente es lo de menos, es lo transitorio.

—¿Puede mencionar las cinco obras de ficción, de la literatura argentina, que le parecen más representativas?

—Antes, hago la aclaración de que existen obras admirables que no llegan a ser representativas porque no han ejercido influencia alguna, ni en sus contemporáneos ni en las siguientes generaciones, muchas veces por causas ajenas a las cualidades en sí de la obra: tal el caso de *La urna*, de Banchs, libro excelente por muchos conceptos, pero estéril.

Si debo citar cinco obras, me inclino por el *Martín Fierro*, algunas de las novelas criollas de Eduardo Gutiérrez, *Las fuerzas extrañas* de Lugones, los cuentos de *La noche repetida* de Manuel Peyrou, y la novela de

Bioy Casares *El sueño de los héroes*.

Es una lista un tanto heterogénea, pero considero que esos libros son muy representativos de nuestra literatura de ficción.

* En *Chau*, Periódico de Artes y Letras, Buenos Aires, diciembre de 1960.[104]

COMISIÓN ARGENTINA
DE APOYO A ISRAEL AGREDIDA[105]

SOLICITADA

A nuestros compatriotas, en apoyo a Israel agredida

EL CAIRO, 26 de mayo: "La lucha con Israel será una lucha total. El objetivo fundamental será la destrucción de Israel. Yo no podía pronunciar estas palabras hace tres o cinco años, pero hoy, confío en nuestras fuerzas actuales". Gamal Abdel Nasser.

En adhesión a la Comisión Argentina de Apoyo a Israel Agredida, entidad creada con motivo de los sucesos acaecidos en Medio Oriente, nos dirigimos a la opinión pública argentina, señalando que la declarada intención de destruir al Estado y pueblo israelí constituye una amenaza a la paz mundial.

Nosotros, integrantes del pueblo argentino, por nuestro hondo sentimiento de justicia y profunda vocación por la libertad, nos dirigimos a todos los amantes de la paz a fin de que expresen su solidaridad con el democrático Estado de Israel, en la lucha por su existencia en la Tierra Sagrada de la que emanaron los principios éticos sobre los que se basa la convivencia de todos los hombres civilizados.

Al suscribir esta declaración, hacemos un llamado a todos los pueblos del Cercano Oriente para que resuelvan todas sus controversias por medios pacíficos y negociaciones directas para asegurar el progreso fecundo de toda la región.

Aberasturi, Arminda – Alberto, Amador – Alberto, Francisca Martinelli de – Alonso, Tito – Alcón, Alfredo – Adrianita – Amill, Antonio – Antier, Violeta – Babini, José – Barreiro, José P. – Biondi, Pepe – Bioy Casares, Adolfo – Cores, Carlos – Borges, Jorge Luis – Borrero, Pastrana – Bosch, Gonzalo – Bosco, María Angélica – Bravo, Héctor Félix – Bullrich, Silvina – Canal Feijóo, Bernardo – Capdevila, Arturo – Ceselli, Juan José – Clutet, Martín – Cordova Iturburu, Cayetano – Corradi, Corrado – Cruz, Elena – Cúneo, Dardo – Da Passano, Alejandra – Decourgez, Elena de – Dongé, Eva – Erro, Carlos Alberto – Escardó, Florencio – Escardó, Florencio (h) – Estrella Gutiérrez, Fermín – Fava, Enrique – Gallo, María Rosa – Gamas, María Esther – García Venturini, Jorge Luis – Ghioldi, Américo – Giberti, Eva – Giusti, Roberto F. – Gómez Cou, Santiago – González, Rev. José – González Bergez, Pablo – González Bergez, Roberto – González Lanuza, Eduardo – Gueñol, Zelmar – Holmberg, Adolfo D. – Hurtado, Leopoldo – Illia, Arturo U. – Illia, Ricardo – Justo, Alicia Moreau de – Killian, Elizabeth – Labat, Fernando – Legrand, Mirta – Luzuriaga, Isabel de – Magaña, Ángel – Mantovani, Frida Schultz de – March, Armando – Mayo, Aldo – Mazzei, Angel – Mistral, Jorge – Moreno, Rev. Padre – Nalé Roxlo, Conrado – Navarro, Fany – Oliver, Samuel – Ordóñez, Manuel V. – Pastorino, Malvina – Perkins, Carmen – Perette, Carlos H. – Pérez Souto, Consuelo – Petit de Murat, Ulises – Peyrou, Manuel – Pichon Rivière, Enrique – Pinedo, Federico – Pistarini, Karin – Pondal Ríos, Sixto – Quiroga, Marcial – Quirós, Ignacio – Radaelli, Sigfrido – Reca, Telma – Ricci, Delma – Rodríguez Bustamante, Norberto – Rodríguez, Ernesto – Rodríguez Vivanco, José A. – Rosas, Gral. de Div. (R.E.), Carlos Jorge – Romay, Virginia – Sánchez Viamonte, Carlos – Sandrini, Luis – Santander, Silvano – Serrador, Esteban – Siro, Fernando – Solari, Juan Antonio – Soler, Sebastián – Svanascini, Osvaldo – Troiani, Rev. José – Ugarte, Gloria – Vacarezza, Raúl – Vehil, Luisa – Vidarte, Walter – Villafuerte, Carlos – Zavala Rodríguez, Carlos Juan…

(siguen las firmas)

[*] En diario *La Razón*, Buenos Aires, 16 de junio de 1967.

ENCUENTRO CON BORGES

—*Borges, ¿qué puede usted decirme acerca de* Elogio de la sombra*?*

—Corresponde a una aceptación de la muerte. No una aceptación resignada, melancólica, sino dichosa. ¡Sí, dichosa! Semejante a la aceptación de la ceguera en Hesse. Habiendo cumplido setenta años, sé lo que debo hacer, conozco mis límites y lo que debo aceptar. Un muchacho joven piensa "Voy a ser un Shakespeare, o un Bolívar, o un Einstein. Voy a ganar mucho dinero. Voy a ser un ermitaño", y todos esos futuros le parecen igualmente posibles.

Yo, por ejemplo, cuando era chico oía decir en casa: "Fulano tiene talento pero es un *raté*". Y había concebido yo mismo la ambición de ser un *raté*… (*Ríe.*) ¡Desde luego que no sabía qué era un *raté*, pero me parecía una categoría importante! Más tarde leí de alguien a quien calificaban de escritor fragmentario. Yo era muy joven y aquello, igualmente, me fascinó. Me preguntaba: "¿Podré llegar a ser un escritor fragmentario?".

En fin, lo que quería decirle es que uno nunca sabe bien, al comienzo, qué quiere hacer de su vida, es más bien la vida quien lo hace. Por eso, lo que parece en un momento deseable, luego se desecha. El éxito, por ejemplo. No recuerdo bien quién lo dijo, creo que fue Chesterton: "Nada fracasa tanto como el éxito".

—*Sin embargo usted eligió su vida, usted eligió escribir desde pequeño*.

—No sé si yo lo elegí. Mi destino es literario. Recibí esto como una herencia. Mire, mi abuelo militar editó *La Cruz del Sur*. Mi padre, que era abogado, se consideraba escritor y dejó algunas páginas admirables en verso. También escribió una novela histórica *El caudillo*, un drama titulado *Hacia la nada*, un libro de ensayos y un libro de cuentos: *El jardín de la cúpula de oro*. En mi casa siempre se entendió que yo debía ser el escritor, que yo tenía que realizar el destino literario negado a mis mayores.

En cuanto a mí, yo no escribo porque crea que lo que escribo es bueno. Escribo porque siempre tuve necesidad de hacerlo. Si no escribo siento desventura y remordimiento. Yo creo que todos nos entusiasmamos con lo que hacemos, con lo que sabemos hacer… Sí, supongo que esto les ocurre a todos, salvo a los empleados públicos (*ríe*), o a personas raras.

—*Volviendo a* Elogio de la sombra *hay allí una página que me impresionó mucho. Me refiero a "Una oración". La considero algo fuera de serie dentro de su obra que generalmente causa impresión de fuego de artificio, y en la cual las inquietudes metafísicas se ocultan tras el brillo de las palabras. Esta página, en cambio, sobrecoge por su desnudez, por su sinceridad.*

—Le agradezco su interpretación. Es usted la primera persona que me habla de eso. Sí, yo quisiera que esa página fuera leída como algo distinto. Sobre mis setenta años la muerte puede sobrevenir en cualquier momento. Sentí la necesidad de decir una oración, una oración enteramente personal.

Pensé: aquí está el Padrenuestro como un paradigma de oración: ¿qué es lo que yo puedo aceptar del Padrenuestro? Solo, frente a la muerte, sin tratar de ser brillante, sin tratar de ser blasfemo, ¿qué puedo honestamente pedir yo, hoy, en el siglo XX?

> Mi boca ha pronunciado y pronunciará miles de veces y en los dos idiomas que me son íntimos, el Padrenuestro, pero sólo en parte lo entiendo. Esta mañana, la del día primero de julio de 1969, quiero intentar una oración que sea personal, no heredada. Sé que se trata de una empresa que exige una sinceridad casi sobrehumana. Es evidente, en primer término, que me está vedado pedir. Pedir que no anochezcan mis ojos sería una locura; sé de millares de personas que ven y que no son particularmente felices, justas o sabias. El proceso del tiempo es una trama de efectos y de causas, de suerte que pedir cualquier merced, por ínfima que sea, es pedir que se rompa un eslabón de esa trama de hierro, es pedir que ya se haya roto. Nadie merece tal milagro. No puedo suplicar que mis errores me sean perdonados; el perdón es un acto ajeno y sólo yo puedo salvarme. El perdón purifica al ofendido, no al ofensor, a quien casi no le concierne. La libertad de mi albedrío es tal vez ilusoria, pero puedo dar o soñar que doy. Puedo dar el coraje, que no tengo; puedo dar la esperanza, que no está en mí; puedo enseñar la voluntad de aprender lo que sé apenas o entreveo. Quiero ser recordado menos como poeta que como amigo; que alguien repita una cadencia de Dunbar o de Frost o del hombre que vio en la medianoche el árbol que sangra, la Cruz, y piense que por primera vez la oyó de mis labios. Lo demás no me importa; espero que el olvido no se demore. Desconocemos los designios del universo, pero sabemos que razonar con lucidez y obrar con justicia es ayudar a esos designios que no nos serán revelados. / Quiero morir del todo; quiero morir con este compañero, mi cuerpo.

—Por lo demás —*continúa Borges*— no le dé tanta importancia a ese libro; a mi edad sé que no puedo escribir ni mucho peor ni mucho mejor que antes. Yo quiero considerar a *Elogio de la sombra* mi quinto libro de versos, pero allí hay de todo: prosa, verso, letras de milongas. Incluyo dos temas nuevos: la vejez y la ética.

—*Llegados a este punto, y aunque la respuesta parezca obvia a cualquiera de sus lectores, permítame preguntarle: ¿Cree en Dios? ¿Le interesa la Teología?*

—Son dos preguntas bien diferentes.

Sí, creo en Dios, pero no en un Señor que está sobre mí observándome. Le diría que creo en Dios de un modo ético. La ética ha sido siempre mi preocupación, ¡herencia quizá de mi abuela inglesa y mis antepasados cuáqueros! En cuanto a la Teología, me interesa como forma de literatura fantástica… Y como entiendo que

usted se refiere a la Teología cristiana, le diré que me interesa tanto como el hinduismo, el budismo o cualquier otra concepción. Es decir que yo acepto la Biblia, o la filosofía platónica, o ideas sobre la negación del mundo material, o sobre el tiempo cíclico, ¡o sobre lo que sea!… y veo qué puedo hacer literariamente con eso.

Muchos me han preguntado acerca de los sistemas religiosos o metafísicos que han creído encontrar en mis cuentos. ¡Pero no! En mis cuentos yo siempre he mezclado la metafísica y los dogmas con el hecho apócrifo, la farsa con la realidad, ¡sin contar con que he bromeado siempre un poco! Ya le digo: a las ideas filosóficas y religiosas las estimo por su valor estético. Nunca pretendí entenderlas del todo. No lo creo posible además…

—*Aparte del ejercicio propiamente literario, ¿en qué ha encontrado a lo largo de su vida mayores satisfacciones?*

—Los viajes…, los amigos…, la cátedra.

Durante doce años dicté Literatura Inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras. Algunos dicen "El magisterio es un apostolado". ¡Para mí fue siempre un gusto! Me encantaba hablar de Literatura Inglesa con mis alumnos. Un día me notificaron que me jubilaban. Tenía que dejar la cátedra porque se juzgaba que era demasiado viejo para seguir enseñando.

Yo, entonces, me presenté a las autoridades de la Facultad y les pregunté si tenían ya un candidato para reemplazarme. Me contestaron que no, que todavía no lo tenían. Entonces les propuse un arreglo: "Hasta que encuentren otro profesor yo sigo dictando las clases… y cobro solamente la jubilación". Con este arreglo yo perdía dinero, claro. La jubilación era escasa, y se me iba casi toda en tomar taxis para ir y volver de la Facultad. Pero era feliz: tenía tres días por semana plenamente justificados.

Me dejaron continuar por un tiempo, con cierta desconfianza; creo que sospechaban una especie de "complot", ¡mi petición parecía tan rara! Al promediar el segundo cuatrimestre me comunicaron que mi caso estaba "fuera de Reglamento", que me avisarían oportunamente. Y como esta frase aquí, es sinónimo de nunca, me despedí de la Facultad. Pero aún conservo dos alumnos que vienen a casa y estudian conmigo escandinavo e inglés antiguo. Y yo les estoy muy agradecido, sinceramente agradecido.

—*¿Y los amigos?*

—Sí, también. He tenido y tengo muy buenos amigos. Creo que la amistad es la mejor pasión argentina. Cuando estuve en EE.UU., en el 67, un profesor de Literatura me preguntó en qué país le aconsejaba yo radicarse por un par de años para estudiar y, sobre todo, escribir. Dudaba entre Brasil o la Argentina. Yo le dije: "Mire, si usted busca algo espectacular, paisajes, etc., vaya a Brasil. Buenos Aires es una ciudad gris, uno la quiere viviendo en ella; inclusive el paisaje de la pampa (¡tan exaltado!) no tiene nada de especial: es una región verde igual a todas las regiones llanas. Pero eso sí: en mi país podemos ofrecerle amistades". Una de las cualidades del alma argentina es la hospitalidad, una apertura de espíritu que nos permite interesarnos en muchos países, culturas y problemas diferentes.

—*La épica lo ha interesado siempre mucho, ¿a qué se debe?*

—Es verdad, siempre he sentido más la poesía épica que la lírica o la elegíaca. Quizá se debe a que desciendo de militares. Mi abuelo, el coronel Borges era jefe de fronteras durante las guerras contra los indios del Sur; mi bisabuelo, Isidoro Suárez, estuvo al frente de un regimiento de caballería que participó en las batallas de Ayacucho y Junín… (*ríe*). ¡Ya ve! ¡Mi bisabuelo anduvo también luchando por Venezuela!

—*A pesar de su declarado entusiasmo por la épica, últimamente ha regresado a una forma de expresión más lírica*.

—Tiene usted razón en parte, ya que también he escrito algunos cuentos que aparecerán publicados en *El informe de Brodie*. Pero resulta que como casi no veo, me es imposible hacer "borradores"… ¡a los "borradores" los hago en mi cabeza! Por eso prefiero expresarme en versos rimados o con paralelismo, que son más fáciles de retener. En mi caso, además, creo que el verso regular es más satisfactorio…, el verso libre requiere el aliento de una gran inspiración, como la de Walt Whitman por ejemplo. Mi regreso a esta forma de expresión se debe también a otro motivo: la vejez. ¡A los setenta años importa más la verdad que la originalidad!

—*¿A través de cuál de sus obras considera que se ha expresado más plenamente?*

—Hay varias… el "Poema de los dones", el "Poema conjetural"… "Límites", esa Oración, de que hemos hablado…

[*] En *Imagen*, Quincenario de Arte, Literatura e Información Cultural, Caracas, Nº 90, 1-15 de febrero de 1971. Entrevista de Raquel Arias.

SOBREVALORADOS Y SUBESTIMADOS EN LA LITERATURA ARGENTINA E HISPANOAMERICANA

La Nación *realizó una encuesta entre cuarenta y dos escritores argentinos para conocer su opinión acerca de los libros y autores sobrevalorados y subestimados durante el siglo actual. El cuestionario fue dividido en dos partes*.

De Jorge Luis Borges

Literatura nacional

Sobrevalorados:

Quien fue un sobrevalorado argentino, ahora relegado a ese museo, la historia de la literatura, fue Enrique Larreta. *La gloria de don Ramiro* ha sido, más de una vez, censurada por su excesivo españolismo; el hecho es que ni uno solo de los clásicos españoles escribió en ese estilo y que la obra está mucho más cerca de ciertas medianas novelas francesas del siglo XIX que de *El Quijote*. Los continuos paisajes son anacrónicos; en *El Quijote*, según ha observado Groussac, no hay paisajes, que no eran vistos por nadie; por consiguiente no existían. Don Ramiro es un adolescente romántico, no un contemporáneo de las guerras de Flandes y de la conquista de América.

Es evidente que la obra de Borges ha sido sobrevalorada. El abultado volumen que se titula *Obras completas* no es otra cosa que una miscelánea de fragmentos entretejidos por la desidia y el azar.

Subestimados:

Paul Groussac. Más allá de su indiscutible valor crítico, histórico y personal, su labor sigue siendo una admirable lección de prosa, a la que renovó bajo el influjo de Taine y de Flaubert. Alfonso Reyes me dijo una vez que Groussac le había enseñado cómo se debía escribir en castellano. La circunstancia de que Groussac nació en Francia ha contribuido a que se lo vea como un intruso; su función fue, precisamente, la de traer a nuestro idioma el rigor y la disciplina y la ironía de la lengua francesa.

Pedro Bonifacio Palacios (Almafuerte). Ha escrito los mejores y, como todos nosotros, los peores versos de la lengua castellana. Se dice que fue un discípulo tardío de Nietszche; el hecho es que llevó al cristianismo más allá de Cristo y que pudo escribir: “No soy el Cristo-Dios que te perdona, / soy un Cristo mejor, ¡soy el que te ama!” y “Yo deliré de hambre muchos días / y no dormí de frío muchas noches / para salvar a Dios de los reproches / de su hambre humana y de sus noches frías”. Entre los libros que yo espero escribir, si los astros son favorables, uno se titula “Teoría de Almafuerte”. Ahí estarán sus afinidades con William Blake, que no leyó nunca. Era desordenado e inculto o, lo que es más grave, semiculto. Innovó en la ética y es quizá el único poeta genial de la literatura argentina.

Literatura hispanoamericana

Sobrevalorados:

Horacio Quiroga es, en realidad, una superstición uruguaya. La invención de sus cuentos es mala, la emoción nula y la ejecución de una incomparable torpeza.

(Y ahora, si se me tolera una herejía, diré que siento que si no hubiera existido Paul Valéry mi vida no hubiera sido más pobre. En su favor se podría alegar que ha dejado una imagen de poeta muy inteligente, muy escrupulosa y muy intelectual, ciertamente no confirmada por el imprudente examen de su obra.)

Subestimados:

Otro subestimado hispanoamericano es el boliviano Ricardo Jaimes Freyre, que con Darío y Lugones dio cadencias nuevas a nuestro idioma. Casi no pasa un día sin que yo recuerde esta estrofa: “Peregrina paloma imaginaria / que enardeces los últimos amores, / alma de luz, de música y de flores, / peregrina paloma imaginaria”. Estrofa que no significa nada pero que significa todo, como la música. Cuando yo escribí tantos, y acaso demasiados, poemas sobre mitología escandinava pensé que era el primero que lo hacía en lengua castellana. Luego recordé a *Castalia bárbara*.

* En diario *La Nación*, Buenos Aires, 8 de mayo de 1977.[106]

CUESTIONARIO PROUST[107]

1) *¿Cuál considera usted el colmo de la infelicidad?*
—Ya que vamos a jugar, juguemos a este juego. Sobre la pregunta, le diré que podría depender de las circunstancias o de personas; claro que es muy difícil…

2) *¿Dónde le gustaría vivir?*
—Inexplicablemente, en Buenos Aires.

3) *¿Cuál es su ideal de felicidad terrenal?*
—Poder pensar y trabajar.

4) *¿Para qué índole de faltas siente mayor indulgencia?*
—Para las que son excepciones, para las que no corresponden al carácter general de quien las comete.

5) *En la novela, ¿cuáles son sus héroes?*
—No quisiera ser un payador, pero ponga: los que no se interesan —vamos a atenuar esto— *demasiado* en su felicidad o su desventura.

6) *En la historia, ¿cuál es su personaje favorito?*
—Spinoza, que vivió entregado al pensamiento abstracto.

7) *¿Cuáles son sus heroínas en la vida real?*
—Sucesivamente, las muy distintas mujeres de las que me enamoro o, espere, quizás, las muy distintas mujeres, ya que soy viejo, de las que sigo enamorándome. ¡Tengo setenta y nueve años!

8) *En la novela, ¿cuáles son sus heroínas?*
—Cándida, de la comedia de Bernard Shaw, u otras análogas.

9) *¿Su pintor predilecto?*
—Entiendo poco y nada de pintura, pero querría nombrar a Rembrandt y a Turner.

10) *¿Su músico?*
—Soy musicalmente sordo, pero querría mencionar o destacar tal vez el nombre de Brahms.

11) *¿Qué cualidad prefiere en el hombre?*
—Esto es un poco difícil, me refiero al cuestionario. Cuando a uno le preguntan cuánto es siete más cuatro, sabe responder once. Cuando le preguntan la prolongación de la calle Bolívar, se sabe que es San Martín. Sobre la pregunta en sí, le contesto: yo diría el no tomarse demasiado en serio.

12) *¿Y en la mujer?*
—La indulgencia, la cortesía.

13) *En los demás, ¿cuál es la virtud que prefiere?*
—Dos: el hábito de la inteligencia y el hábito de la ética.

14) *¿Su ocupación favorita?*
—En primer término, concebir obras literarias; en segundo término, ejecutarlas. También me interesa la germanística; en particular el estudio del inglés antiguo y del escandinavo antiguo, que no aprenderé nunca.

15) *¿Quién le hubiera gustado ser?*
—Cualquier otro, salvo ciertos dictadores de cuyo nombre no quiero acordarme. No excluyo a mi pariente Rosas.

16) *¿Cuál es el principal rasgo de su carácter?*
—La indecisión.

18) *¿Su principal defecto?*
—La invencible tendencia a obrar de modo que sea injustificable.

19) *¿Qué es lo que más le gusta soñar con los ojos abiertos?*

—Con escribir un libro que realmente me justifique.

20) *¿Cuál sería para usted la mayor desdicha?*
—Perder la integridad mental que no tengo.

21) *¿Cuál es su color favorito?*
—El amarillo, el único que la ceguera me ha dejado.

22) *¿Cuál es su flor favorita?*
—Supongo que la rosa, que es símbolo de todas las otras.

23) *¿Cuál es el pájaro que más le gusta?*
—No tengo preferencias ornitológicas.

24) *¿Cuáles son sus autores favoritos en prosa?*
—Alfonso Reyes, Paul Groussac, Flaubert, Emerson, Shaw, Kipling, Stevenson, Chesterton, Schopenhauer y Hume. Sarmiento fue un hombre de genio, pero no suelo frecuentarlo.

25) *¿Sus poetas favoritos?*
—Tantos que no puedo nombrarlos sin incurrir en imperdonables omisiones.

26) *¿Cuáles son sus héroes en la vida real?*
—Los hombres de coraje.

27) *¿Sus heroínas favoritas en la historia?*
—Si la historia significa lo político, no recuerdo a ninguna.

28) *¿Qué es lo que más detesta?*
—Creo que la estupidez y la crueldad, que suelen ir juntas.

29) *¿Cuáles son los caracteres históricos que más desprecia?*
—En general, los políticos.

30) *¿Cuál es el hecho militar que más admira?*
—Las derrotas de quienes han combatido sin esperanza alguna de vencer.

31) *¿Cuál es la reforma que más admira?*
—Las no acaecidas todavía, las que abolirán el culto del dinero y el de la fama.

32) *¿Cuál es el don de la naturaleza que le gustaría poseer?*
—Me gustaría ser valiente. Mi dentista asegura que no lo soy.

33) *¿Cómo le gustaría morir?*
—Bruscamente, hoy mismo.

34) *¿Cuál es el estado presente de su espíritu?*
—Vivo desconcertado por tantas cosas…

35) *¿Cuál es su divisa?*
—No poseo ese talismán.

Terminado el Cuestionario Proust, *Borges agrega*:
"Qué lástima que el juego no siga, pero si me acompaña hasta casa iremos charlando". Añade en seguida: "Estoy preocupado por mi enfermedad —¿cuál?— mi edad; observe usted y verá que la longevidad es una forma de enfermedad". […] Después dice: "Ahora no firmaría Jorge Luis Borges; fíjese que suena mal, es cacofónico, eso de Jorge y Borges. Firmaría Luis Acevedo o bien Luis Borges. El apellido tiene un poco de significado también, es de origen portugués y es una deformación de burgués, es decir hombre de ciudad. Hay una especie de doble implicancia en mi apellido, incluso me recuerda a los Borgia". Surge el tema del premio Nobel y él agrega sonriendo: "Seré candidato vitalicio al premio Nobel y me moriré como candidato".

* En revista *Argencard*, Buenos Aires, mayo de 1979.[108]

JORGE LUIS BORGES
HABLA DE LEOPOLDO LUGONES

—Borges, ¿cuáles son para usted los méritos o valores literarios más importantes de Lugones?

—Creo que en Leopoldo Lugones se cifra, de algún modo, toda la literatura argentina. Nuestra literatura que es, desde luego, breve, pues cuenta algo más de un siglo y medio de existencia, se cifra en la obra de Lugones porque él abarca el pasado. Estoy pensando en la *Historia de Sarmiento* y *El payador*. Es sabido que aquí fue el principal poeta del Modernismo. Recuerdo que en la conversación, a él le gustaba referirse con una gratitud filial a su "amigo y maestro Rubén Darío". Como Lugones era un hombre más bien soberbio, creo que significa mucho que reconociera la influencia tutelar de Darío sobre él, aunque su obra fuera muy distinta. Lugones había leído mucho más que Darío; Lugones escribió no sé si una excelente prosa, pero sí una prosa muy consciente de lo que se proponía, muy superior a la de Darío. Además escribió cuentos fantásticos en una época en que no se escribían.

Quiero recordar aquí *Las fuerzas extrañas*, ese libro en el que están esos admirables cuentos que son "La lluvia de fuego" e "Izur". Creo que, además de eso, todo lo que se ha hecho después es inconcebible sin Lugones. Por ejemplo, un gran poeta como Ezequiel Martínez Estrada es inconcebible sin Lugones. *Don Segundo Sombra* es inconcebible sin *El payador* —que en mi opinión lo supera, aunque no estoy de acuerdo con la tesis central de que el *Martín Fierro* sea un poema épico— y luego todo ese movimiento ultraísta muy justificadamente olvidado ahora, que tampoco podemos concebir sin *Lunario sentimental*, que data, si no me equivoco, de 1908, o sea que fue muy anterior al movimiento ultraísta. Lugones es un contemporáneo. Estamos aún dentro de la órbita de Lugones. Y además de eso, esto es más importante que esas consideraciones históricas, quiero referirme a la emoción que me causan los versos de Lugones. Esa emoción, desde luego, es de tipo verbal. Porque Lugones fue un poeta verbal. Usted me dirá que todos los poetas lo son, ya que todos hacen uso del lenguaje. Pero en la obra de Lugones se siente más el lenguaje, se siente tanto que a veces se interpone entre lo que el poeta quiere decir y lo que nos dice. Pero creo que hay estrofas de Lugones que viven más allá de lo que el poeta se ha propuesto. Por ejemplo, cuando compara una puesta de sol con *un violento pavo real verde delirado en oro*, esas palabras tienen como una rigidez heráldica, un esplendor, que hacen de ellas no una comparación del poniente sino un objeto verbal que el poeta agrega al mundo.

—¿Usted cree que Lugones es un poeta de importancia exclusivamente local, para la Argentina, o su obra merece una trascendencia más vasta, como la de Darío?

—Sí, creo que sí. Si admiramos a Góngora o a Quevedo, que fueron poetas verbales, poetas en los que se siente ante todo la palabra más que las emociones que inspiraron las palabras, creo que no podemos prescindir de Lugones. Y eso está más allá de la mera circunstancia de que Lugones sea argentino, cordobés, y yo también argentino y de cepa cordobesa. Por ejemplo no se ha señalado que *La pipa de Kif*, que es un libro secundario de Valle-Inclán, procede del *Lunario sentimental* de Lugones.

—Borges, yo le oí una vez relatar una anécdota referida a la relación entre Lugones y Herrera y Reissig. ¿Por qué no la cuenta?

—Un crítico venezolano, creo que Blanco Fombona, acusó a Lugones de ser un discípulo —no sé si usó la palabra plagiario de Herrera y Reissig. Se basó en las fechas de *Los éxtasis de la montaña*, de Herrera, que es anterior a *Los crepúsculos del jardín*. Entonces él cotejó uno de los sonetos de Lugones y otro de Herrera. Se ve, evidentemente, que la técnica es la misma, el vocabulario y la sensibilidad son los mismos. Hay una prioridad de dos o tres años de Herrera. Pero lo que no supo Blanco Fombona o maliciosamente olvidó, es que esas composiciones de Lugones, antes de ser reunidas en un volumen, habían sido publicadas en revistas tan poco esotéricas como *Caras y Caretas* y que además Lugones, cuando estuvo en Montevideo, grabó un disco fonográfico con esos sonetos. Ese disco se gastó, finalmente. Pues bien, le hicieron esa acusación a Lugones. Y vivía la viuda de Herrera y Reissig. Lugones no quiso defenderse porque no quiso decir que su amigo había sido su discípulo. De modo que se dejó manchar por esa acusación y no dijo nada. Fueron tres escritores uruguayos, Frugoni, Pérez Petit y Horacio Quiroga, los que declararon —recuerdo que se reprodujo en la benemérita revista *Nosotros*, que se publicó cuando Lugones se suicidó, en 1938—, ellos aclararon que había una indudable prioridad de Lugones y que Julio Herrera y Reissig había sido el discípulo y Lugones el maestro.

—¿Usted conoció a Lugones?

—A Lugones lo habré visto una media docena de veces. El diálogo con él era difícil porque era un hombre más bien áspero, autoritario, que tendía a formular sus juicios en epigramas y entonces cualquier tema lo

cerraba inmediatamente con una sentencia. Era una especie de tribunal que juzgaba en última instancia. Entonces uno se cansaba de una conversación en la cual los temas eran efímeros. Tanto es así que al pensar en Lugones mis labios dibujan instintivamente la palabra “no”, que era lo primero que él decía a cualquier idea que ofrecían a su juicio. Y creo que empezaba negando y luego inventaba las razones para su negativa. Era un hombre que sin duda se sentía muy solo. Era muy admirado, muy respetado, pero no creo que fuera un hombre querido. Fuera de Luis María Jordán, de Gerchunoff y de algunos otros amigos que debe haber tenido, pero que seguramente eran personas alejadas de las letras.

—Borges, usted es autor de hermosos poemas conjeturales. Yo lo invito a conjeturar un poco. Supongamos que Lugones estuviera vivo y usted se encontrara ahora a su lado. ¿Qué le diría o qué querría decirle?

—Creo haber contestado de antemano esa pregunta en el prólogo de *El hacedor*, en el que hay una conversación imaginaria con Lugones. Allí digo que a él le hubiera gustado que le gustara lo que yo escribía. Pero no le gustó. Sin embargo fue amistoso conmigo. Si ahora estuviera a mi lado me gustaría mostrarle algo escrito por mí que mereciera su aprobación.

[*] En diario *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de junio de 1979. Entrevista de Antonio Requeni.

EL TALLER DEL ESCRITOR

Qué estoy leyendo

No leo; releo. Estoy releyendo los cuentos de la última época de Kipling, que deliberadamente son laberínticos, un poco a la manera de Henry James pero mejor construidos y más creíbles. En los textos de James hay situaciones, pero no caracteres que tengan vida fuera de la situación que los usa; en los de Kipling hay situaciones y caracteres, parejamente vívidos. Estoy releyendo asimismo la *Historia de la filosofía occidental*, de Bertrand Russell, en la que abundan la perspicacia y la erudición, la ironía y el humor. También suelen releerme los prodigiosos y simétricos cuentos del *Libro de las mil y una noches*, en la admirable traducción de mi amigo y maestro Rafael Cansinos-Assens. (Mi culpable ignorancia del idioma árabe me ha permitido investigar, a lo largo de mi ya larga vida las clásicas versiones de Galland y de Edward William Lane y la versión barroca del capitán Burton.)

Me gusta interrogar las enciclopedias, que son para nuestro tiempo "Silvas de varia lección".

No descuido la segunda parte del *Quijote*, más íntima y tranquila que la primera. Con toda razón opinó Cervantes: "Nunca primeras partes fueron buenas".

Estoy descubriendo la obra de Alberto Girri. Me agrada y me conmueve lo que he llegado a comprender de esas complejas páginas, pero no siempre soy de los elegidos.

Releo a Poe. Yo diría que su obra capital son los capítulos finales del relato de *Arturo Gordon Pym*, esa pesadilla de la blancura, que profetiza el *Moby Dick*, de Herman Melville; de hecho, su obra capital es la imagen trágica que ha legado a la posteridad.

Qué estoy escribiendo

Un cuento fantástico cuyo tema central me fue dictado por un sueño en una ciudad de cuyo nombre no quiero acordarme, East Lansing. Se titulará "La memoria de Shakespeare". Ya lo he reescrito varias veces. Temo haberme excedido, temo que mi fatiga personal contagie al lector.

Un cuento psicológico cuyo título no me ha sido aún revelado. Sé que es un género difícil; debo proceder con cautela.

Una recopilación de los textos que escribí, durante la dictadura, sobre la *Divina Comedia*. No sé italiano; lo poco y lo memorable que sé me fue enseñado por Dante, por Ariosto y por Croce. Habré leído la *Comedia* nueve o diez veces, en ediciones distintas. Los comentadores son admirables; Momigliano y Grabher anotan cada verso de la obra. Mediante ese ordenado y lúcido auxilio, un lector de lengua española puede enfrentarse con el texto, de manera inmediata.

Pienso reunir en un volumen, que constará de unas treinta piezas, todos los poemas que he escrito después de *Historia de la noche*. Agregaré un epílogo o un prólogo de índole analítica.

Estamos preparando también, con María Kodama, una biografía crítica, la primera en lengua castellana, de Snorri Sturluson, historiador, poeta, mitólogo y retórico. Fue uno de los hombres más admirables y diversos de la Edad Media.

Cómo empieza en mí el proceso de escribir (¿con una idea, una imagen, una frase, una lectura?). Cómo se desarrolla

A veces, el primer estímulo es un verso, cuyas posibilidades y ramificaciones exploro. A veces, la creación puede empezar por un concepto abstracto; ulteriormente daré con los símbolos que convienen, con las imágenes o la fábula que preciso. Suelo empezar por una situación; al principio, no sé qué región o qué fecha le conviene. Creo que las opiniones de un escritor no deben intervenir en su obra. El proceso poético es misterioso; hay que dejarlo obrar por su cuenta. Pensemos en la fábula, no en la moraleja posible.

Estoy seguro de que a Esopo, o a los griegos que llamamos Esopo, le interesaba más la idea de animales que se conducían como hombrecitos, que la moralidad de los relatos.

Condiciones de trabajo (¿en absoluta soledad?, ¿en compañía?, ¿de día o de noche?, ¿trabajador sedentario o itinerante?)

La soledad conviene a los primeros tanteos en la sombra. En el caso de un cuento, conviene narrárselo a otro, y ese borrador oral nos hace descubrir sus errores o divisar variaciones afortunadas. En el caso de un poema, el escritor puede prescindir de interlocutores y limarlo lentamente, palabra por palabra, verso por verso, en la soledad. Una vez escrito el texto, debemos guardarlo y olvidarlo. Al cabo de unos quince días podemos releerlo y enmendarlo. No hay nunca una versión definitiva; hay una que nos resignamos a publicar y que corregiremos después.

Mi sistema de trabajo (horarios. Si escribo muchos borradores, etcétera.)

No tengo horario de trabajo. La literatura es una ocupación incesante, que abarca la vigilia y tal vez el

sueño o los sueños. Casi continuamente estoy planeando algo o descubriendo algo o inventando algo (según se sabe, inventar equivale a descubrir). Ya que estoy ciego, mis primeros borradores son necesariamente mentales. Aprovecho las visitas de mis amigos para dictarles algo, que después corregiré muchas veces. No sé si mi método es recomendable; para mí, es el único posible.

No hay página mía, por descuidada o espontánea que parezca, que no haya exigido muchos y vacilantes borradores.

De Alfonso Reyes sé que componía de pie, caminando de arriba abajo en su biblioteca, pronunciando y limando cada oración, antes de encomendarla a la escritura. Kipling, en *Something of Myself* nos confía que ha seguido el mismo procedimiento.

Las mejores novelas (o cuentos, o poemas, o ensayos…)

De nada sirve proponer una serie de títulos. Para mí, las mejores novelas son las de Joseph Conrad; para el lector, para cada lector, pueden ser otras. La lectura tiene que ser hedónica; he sido profesor de literatura unos veinte años y no impuse nunca a mis estudiantes obras de lectura obligatoria. Nadie debe dejarse intimidar por el hecho aleatorio de que un libro sea antiguo o moderno; el goce que nos depara un texto es el único árbitro.

Digo lo mismo en lo que se refiere a poemas. Personalmente, soy más sensible a lo épico que a lo lírico; mi sensibilidad puede no ser la de mis lectores. He llorado alguna vez leyendo textos épicos; ello no me ha acontecido nunca con textos sentimentales o elegíacos. En cuanto a ensayos en lengua castellana, creo que la vasta obra de Alfonso Reyes es de hecho, inagotable y, en francés, Montaigne y André Gide nos esperan; en italiano, Croce; en alemán, la obra de Schopenhauer y el deleitable *Worterbuch der Philosophie* (Diccionario de la filosofía, de Fritz Mauthner); en inglés, están Emerson y De Quincey, y *Cuadernos de notas*, de Samuel Butler, y el hoy casi olvidado Andrew Lang.

Mi libro de cabecera

Nombro otra vez *El libro de las mil y una noches*. Suelen contraponerse los conceptos de calidad y de cantidad, pero en estos volúmenes la cantidad es un elemento esencial. Conviene que haya mil y una noches y que no las agote ningún hombre y que sepamos que ahí están, esperándonos. Asimismo conviene que esas pródigas maravillas estén regidas por secretas simetrías y leyes. No son irresponsables, por cierto. Lo mismo afirmo de los libros de Lewis Carroll.

Según se sabe, *Las mil y una noches* son anónimas. Esto quiere decir que han sido limadas por generaciones de narradores y después por Antoine Galland, que las reveló al Occidente y por cuantos lo siguieron después.

He elegido este libro o los de Carroll porque son prodigiosos y necesarios. Pude haber elegido también las ficciones de Chesterton en las que hermosamente se conjugan la aventura y el orden, la imaginación y la lógica, el álgebra y el fuego.

El libro olvidado o descuidado (de otros autores)

En primer término quiero recordar toda la obra de Conrad. No diré que ha sido olvidada, ya que ha sido traducida a todas las lenguas, pero creo que no ha sido justipreciada. Se lo lee en función del mar y de la aventura. En él hay tantas otras cosas. Hay el sentido del honor, las variedades del alma humana, el destino, el amor y la soledad. Es acaso el único novelista que hereda las virtudes de la epopeya, madre de la novela. La felicidad que nos deparan sus páginas, aunque sean trágicas y terribles, refleja la felicidad que él debió sentir cuando las escribió.

Quiero recordar a nuestro país la obra poética de Ezequiel Martínez Estrada. Lugones, que era un alma sencilla, de pasiones elementales, le legó un estilo intrincado; éste convenía menos a quien lo creó que al atormentado heredero. Si no me engaño, los mejores poemas de Martínez Estrada proceden de Lugones, pero ciertamente superan a su modelo.

Juicio crítico acerca de mis libros

Se ha exagerado su valor. Algo, sin embargo, puede salvarse. Como todos los escritores, he escrito centenares de páginas para merecer una línea. Me incomoda el intrincado estilo barroco de mis primeros libros. En lo barroco veo ahora un pecado de vanidad. Ese pecado es harto visible en *El Aleph* y también en *Ficciones*.

Estoy más cerca de mis versos que de mis cuentos, que son pequeños objetos verbales. El primer poema verdadero que me fue dado descubrir se titula “Llaneza” y lo incluye el breve volumen *Fervor de Buenos Aires*. Está dedicado a Haydée Lange. “La noche que en el Sur lo velaron”, es el segundo. Después vendrían otros, no demasiados. Recordemos, esta tarde, “El Golem”, el “Poema conjetural”, “Everness”, los cinco versos de “La Luna” y “Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos”.

He hablado de verso y de prosa, pero no creo que haya una diferencia esencial: “Borges y yo”, si no me equivoco, no es menos poesía que mis poemas. Digo lo mismo de la dedicatoria a Lugones que inicia *El hacedor*.

He perdido la cuenta de mis libros. Quizá todos son prescindibles; si tuviera que elegir dos, optaría por *El libro de arena* y por *Historia de la noche*.

En mis primeros libros se advierte la gravitación de Lugones y de Quevedo, que se parecen tanto. Hoy me siento deudor de esos maestros y de todos los otros y de cada instante de mi vida y de todos los instantes del universo. Por lo demás, cada lengua es una tradición y lo que un individuo puede agregar no dejará nunca de ser mínimo.

Tiempo promedio de dedicación diaria

Creo haber contestado a esa pregunta. Sólo ahora recuerdo que dedico buena parte de mi tiempo a la audición de textos ajenos. Prefiero la relectura a la lectura; no soy curioso de novedades. Creo que nadie puede conocer a sus contemporáneos. Schopenhauer aconsejaba no leer ningún texto que no hubiera cumplido cincuenta años. Entiendo que quería decir que las únicas buenas antologías son las que elige el tiempo. Releamos, pues, a los clásicos. Cada relectura será ligeramente distinta de la anterior.

[*] En diario *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1979. Número especial dedicado a Borges para sus ochenta años.[109]

BORGES SECRETO

—Desde hace un tiempo proliferan en las librerías obras cuya temática, de algún modo, tiene que ver con el ocultismo, o con el Oriente, al menos: yoga, parasicología, tarot, magia, etc., etc. ¿A qué causa atribuye este fenómeno?

—A la decadencia de Occidente. Indudablemente Occidente está sufriendo una decadencia.

—Octavio Paz escribió que los Estados Unidos están padeciendo una decadencia. También dijo que Estados Unidos es la proa de Occidente…

—Desgraciadamente sí. En el siglo XIX Estados Unidos era un país muy rico en progreso, en experimentos; dio hombres como Poe, Emerson, Melville; fíjese que la ballena blanca data de 1851. Actualmente los Estados Unidos es un país muy pobre, pero sigamos con la decadencia de Occidente. A ella contribuyeron esas dos guerras civiles que tuvo Europa; no sé por qué las llamaron guerras mundiales.

—¿A esa decadencia se debe entonces que busquemos las llamadas reservas espirituales en Oriente?

—Podría ser. Pero no es tan así. Hace poco estuve en el Japón. Los japoneses ejercen el Occidente mejor que nosotros. Yo me compré una máquina de afeitar japonesa, que era mucho mejor que la que tenía antes, que era inglesa. En cuanto al ocultismo, le diré que es posible. Mi padre dijo una vez que en este mundo todo es posible. Yo pienso también que la magia es posible. No creo que la razón alcance para explicar todas las cosas…

—Magia es una palabra que usted usa frecuentemente.

—¿Sí?

—Sí. Y hasta se me ocurre que usted debe tener algún talismán escondido. Es una sospecha nomás…

—Qué raro. Ayer escribí algo sobre los talismanes. Aunque no voy a revelar qué escribí; y a mi próximo libro lo voy a titular “Los talismanes”.

—Pero no me dijo si tiene talismanes, o no.

—Tengo varios talismanes. Uno de ellos es una pesa de bronce, una pesa de balanza que me regaló Delia Ingenieros. Esa pesa me impresiona, es de un kilo. Tengo otra, muy linda, de medio kilo, que no me impresiona. Una vez tuve un sueño. En ese sueño me encontraba con algo que se llamaba “el peso”. Era un objeto muy pequeño, infinitamente pesado. Creo que escribí un cuento con eso…

—Sería un cuento muy borgiano, sin duda…

—Qué vamos a hacer. Trato de no ser borgiano. Ser borgiano es una mala costumbre…

—Además de las pesas ¿qué otro talismán tiene?

—Una brújula. Una brujulita, ¿no? La brújula es un objeto misterioso. El hecho de que una aguja propenda al Norte… Como digo yo en ese poema: “Con algo de reloj visto en un sueño / Y algo de ave dormida que se mueve”. La brújula es como un reloj visto en un sueño, modificado. Me gustaría tener una brújula más grande…

—Alguna vez leí que usted tiene un facón del cual prefiere no hablar. Ese facón no se lo ha mostrado a nadie…

—Un facón no. Es un puñal toledano que le regaló Álvaro Lafinur a mi padre. Lafinur cometió dos pecados imperdonables en Montevideo: hablar mal de Artigas y hablar mal del gaucho. A propósito de magias y de gauchos, Xul Solar, que era astrólogo, le quiso hacer creer a Lugones que en el entierro de Güiraldes había muchos dioses. Lugones miró por la ventanilla del tren y dijo: “La pampa es atea”. Nosotros vimos lo mismo que Lugones: pocas vacas, algunos charcos y ningún dios.

—¿Ha tenido alguna experiencia telepática?

—La transmisión de pensamiento es un fenómeno no sólo común sino continuo. Continuamente sentimos si nuestro interlocutor es hostil, si es amigo nuestro o si es indiferente. De una mujer nos enamoramos no porque sea linda, eso es superficial. De una mujer nos enamoramos a pesar de las palabras.

—Pero no ha contado ninguna experiencia en particular…

—He soñado con alguna persona determinada y al otro día la he encontrado. Hablo de personas que hacía años que no las encontraba. Con mi hermana me ocurrieron muchas cosas de este tipo y con Bioy Casares me ocurrió otro tanto. Estábamos preparando un trabajo sobre sir Thomas Browne, cuando encontramos una frase de San Agustín, creo, que decía “Defiéndeme Dios de mí”. “Defiéndeme” tenía una errata. Tres veces y en tres

ediciones distintas, en el mismo día, encontré la misma errata. Eso no fue una coincidencia. Quizá esa errata no la hubiera encontrado nunca.

—Usted, reacio a todo disfraz, siendo niño insistió en que su madre lo disfrazara de diablo, ¿eso fue una diablura o una simetría mágica?

—Me sentí lindísimo con ese disfraz colorado. Lo cual fue un error. Es que cometí muchos errores. Otro error fue hacerme ultraísta.

—Es curioso que Adolfo Bioy Casares, con quien usted compartió el seudónimo de Bustos Domecq, y lo que es más, con quien escribió El libro del cielo y del infierno, *también, siendo chico, se disfrazó de diablo: "Era un diablo con cuernos y cola y yo me desilusioné por la falta de poderes de ese diablo. Además, era un diablo muy triste, muy desventurado, porque me disfracé en Las Flores, en el medio del campo, donde no había ni corso ni bailes de disfraz". Me lo contó Bioy Casares, por teléfono*.

—No conocía ese disfraz de Bioy. Nunca me lo había contado. Es muy curioso ¿no?

—Cosa e' Mandinga. También debe ser cosa e' Mandinga que uno de sus libros preferidos, la Divina Comedia, *haya sido escrito por Dante, un ocultista. Un Rosacruz, según René Guénon; y según los rosacruces, también*.

—Los rosacruces tienen el origen en el siglo XIII. Dante no era Rosacruz. Seguramente los rosacruces se inventaron un pasado. También se dice que Shakespeare era ocultista, y eso es erróneo. Las brujas de *Macbeth* tienen una explicación. En *Macbeth* el paisaje es escocés. El rey Jacobo I era escocés y había escrito un tratado de demonología, asunto que, al parecer, le preocupaba mucho. Shakespeare incluyó a las brujas para complacer a ese rey escocés.

—Da la impresión que usted sabe mucho de magia, pero calla. Usted estudió la cábala, egiptología, tuvo acceso a los libros sagrados…

—Lamentablemente desconozco el hebreo; también he estudiado otros asuntos: cálculo infinitesimal, por ejemplo; pero lo que me ha atraído siempre son las metáforas, las mejores metáforas, sean de quien sean, no tienen explicación. Son mágicas.

Borges seguramente hubiera preferido hablar de cuchilleros. Por eso al filo de la despedida, masculló algo de un compadrito apellidado Muraña. Y hay más: cuando al cumplir con una elemental norma de cortesía el cronista pronunció —subrayando la palabra— "encantado", el viejo y astuto escritor sonrió sobradoramente, y dijo:

—Ese talismán, ese puñal toledano del cual prefiero no hablar… Capaz que lo perdí en alguna mudanza…

[*] En revista *Siete Días*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1980. Entrevista de Jorge Montagnaro.

BORGES Y JOYCE, 50 AÑOS DESPUÉS[110]

Borges no puede disimular cierta emoción y algo de molestia cuando le decimos el motivo de la entrevista.

—¿Joyce? ¿Así que usted me quiere hacer hablar de James Joyce? ¿Y de lo que queda en mí de Joyce? ¡No! Eso no tiene importancia, lo importante es la personalidad de Joyce. La relación que yo pueda tener con él es insignificante.

[*¿Cuándo leyó a Joyce?*]

—No recuerdo bien, pero debe de haber sido el 27 o el 28, un año antes de la muerte de Güiraldes. Cuando me lo presentaron a Ricardo, en el hotel Phoenix, en Córdoba y San Martín, me preguntó si yo sabía inglés. En aquel tiempo pocos lo sabían, era un idioma un poco secreto. Todo el mundo sabía francés. Y cuando Güiraldes se enteró de que yo sabía inglés, dijo: "¡Qué suertudo!". "Creo que sí", le dije, "pero, ¿por qué me dice eso?" "Porque puede leer a Kipling en el original." A él le gustaba mucho Kipling pero lo había leído en francés. Tiempo después Güiraldes me entregaba un grueso volumen, era la edición inglesa del *Ulises*. Ante ese libro realmente sentí lo que es el vértigo; me encontré como perdido.

Después escribí un artículo muy inadecuado. Güiraldes me pidió que tradujera la última página del *Ulises* y lo hice muy mal. Eso se publicó en *Proa*, la revista fundada por Brandán Caraffa.

Borges trata de cuidar las palabras, y a cada rato insiste en que no quiere hablar mal de Joyce… Por fin se decide:

—Yo creo que Joyce cometió un error capital, creer que su estilo, su talento, eran los de un novelista. Él era, en realidad, un escritor esencialmente verbal. La novela es desde luego verbal en el sentido en que tiene que valerse de palabras pero no un arte verbal en el sentido que lo es la poesía.

El talento de Joyce era esencialmente verbal. No sé si poético es la palabra. Es lo que Shaw llamaba *word music*. Joyce es música verbal e invención de palabras. Una novela se hace más bien imaginando personajes, penetrando en ellos. Eso no sucede con Joyce. Si se lee o se trata de leer el *Ulises*, al final no se conoce a los personajes. En el *Ulises* se conocen miles de situaciones pero no se conocen los personajes como pueden conocerse los de Conrad, Dostoievski y otros. Joyce cometió ese error. Aunque creo que fue uno de los máximos artífices verbales, eso nada tiene que ver con la novela. En una novela hay que pensar en los personajes, en los caracteres, en lo que sucede, más que en las palabras empleadas.

El arte de Joyce es pues, ante todo, verbal. Espléndido, desde luego, pero creo que si hubiera elegido ser poeta, si se hubiera limitado a ser poeta, aunque ser poeta no tiene nada de limitado, hubiera sido mejor… En todo caso más legible. Porque el *Ulises* es bastante ininteligible y el *Finnegans Wake* es ilegible.

Ya dije que cuando leí el *Ulises* por primera vez me encontré perdido… Yo no sabía nada de la teoría de Joyce. Después leí el libro de Stuart Gilbert, de mucho más fácil lectura que la obra de Joyce, y otro libro titulado *Una ganzúa para Finnegans Wake*. Me gustaron mucho, pero cuando trataba de leer el *Ulises* y el *Finnegans Wake* me resultaba imposible. En cambio sé de memoria muchos versos, muchas poesías de Joyce y creo que *El retrato del artista* adolescente es un libro admirable y también algunos cuentos, no todos, porque la imaginación de Joyce es totalmente verbal. Si yo pienso en *Finnegans Wake*, recuerdo frases de igual modo que recuerdo versos de un poema. Es una obra fragmentaria, sí. Esto no lo digo contra Joyce. Yo lo admiro pero hubiera querido de él una obra aún más admirable que la que ha producido.

Se ha entendido que hay un paralelismo entre la *Odisea* y el *Ulises*. Yo no sé si ese paralelismo es benéfico. Yo diría que no; no tiene nada que ver. Además, en el libro de Stuart Gilbert, que fue secretario de Joyce, se lee por ejemplo que en tal capítulo del *Ulises* casi todas las metáforas están tomadas de la respiración, de los pulmones; en otro se habla de lo sexual; en otro, del cerebro, de la inteligencia. O bien, que en un capítulo predomina el color rojo, en otro, el amarillo, en otro, el negro, etc. Pero yo no sé si ésas son virtudes. No hacen a la obra, *y no hacen sobre todo al goce de la obra*. Posiblemente Joyce pensó que eso podía facilitar su labor o le gustaba la idea, pero no quisiera decir una palabra contra Joyce.

Indudablemente Joyce fue un gran poeta. *Chamber Music*, por ejemplo, es gran poesía, poesía verbal como la de Quevedo y Lugones. Un ejemplo de poesía verbal, de Quevedo: "Su tumba son de Flandes las campañas / Y su epitafio la sangrienta Luna". "Su epitafio la sangrienta Luna" es un verso espléndido, es poesía verbal. Si tuviera que traducirlo con otras palabras desaparecería la poesía. Poesía verbal, poesía de este tipo es la que hizo Joyce, quizá mejor que nadie, en cualquier época, y en cualquier idioma. Pero es una lástima que todo eso esté perdido en dos vastas obras ilegibles. La traducción de esa música verbal, la de Joyce, me parece imposible. Es como traducir la música en palabras. El caso más sencillo: ¿Cómo traducir la música del tango *El choclo?* El tango *El choclo* es simplemente eso.

Joyce mismo colaboró en la traducción francesa del *Ulises*, dirigida por Valéry Larbaud, que es muy mala, y no por culpa de Joyce o de Larbaud. Es mala, entre otras cosas, por la facultad de Joyce de acuñar palabras compuestas, que pueden usarse en griego, en inglés, y en alemán, pero no en francés y en castellano, idiomas

estos en las que resultan pesadísimas y artificiales. El mismo Joyce tiene que haberse dado cuenta de esto.

[*¿Tradujo usted el Ulises?*]

—No, no es cierto, yo no he traducido el *Ulises*. Puede ser sí que me hayan ofrecido la traducción al castellano. Al cabo de ochenta años a uno pueden haberle ocurrido todas las cosas. Pero yo me di cuenta de que la obra era intraducible.

Mi memoria está llena de pasajes de Joyce, pero no pienso en sus personajes…

—*¿Qué importancia tiene que el* Ulises *no sea una novela? Las grandes obras se escriben muchas veces a pesar de sus autores*.

—Sí, pero él se propuso hacer una novela…

—*Pero si no es una novela, ¿no tenía derecho a hacer el* Ulises*?*

—Tenía derecho, pero hubiera sido mejor para sus lectores si hubiera intentado otra cosa. Yo soy uno de sus lectores.

—*¿Y qué problema hay además en que se trate de una obra fragmentaria, una especie de homenaje al "lector salteado" de Macedonio Fernández que ya previó la lectura de a ratos, de restos, de fragmentos?*

—Joyce quiso hacer una novela y cometió un error, porque podría haber escrito poemas de una o dos páginas. Como creo que fue un error de Góngora escribir las *Soledades*, pues no tenía talento para lo narrativo. Góngora tenía talento para frases como Joyce. Es un pequeño Joyce, ¿no?

En cuanto a la lectura fragmentaria [Borges] agrega:

—Es la única lectura posible. Es lo que ocurre ya. El futuro es ilimitado, uno puede decir cualquier cosa y se cumplirá, pero quizá lo que quede de los escritores es lo que está en las antologías. Lo demás es historia de la literatura, es erudición, es una pequeña pedantería. Las obras completas son un error. Yo no quiero pecar de vanidoso, pero si cuando yo muera quedan un par de cuentos y un poema puedo darme por satisfecho. Mi *Antología personal*[111] incluso ha tenido que admitir cosas que no me gustan porque el editor me ha dicho que… No nos podemos librar de la Historia, todo se hace en función de ella, pero en los países orientales eso no existe. Y toda la poesía, toda la escritura se consideran contemporáneas. En cambio a nosotros nos interesa mucho la Historia, la sucesión cronológica, la idea de maestros y discípulos… Y todo eso es ajeno a lo estético…

—*¿Y para terminar?*

—Yo sé que en algunas de sus inextricables páginas está Joyce esperándome en pasajes que me han acompañado toda la vida.

[*] En revista *Referente*, Buenos Aires, Año I, Nº 1, invierno de 1981. Entrevista de O. Nayarález.

LOS ESCRITORES Y LA PALABRA

Con motivo de la Novena Feria del Libro en Buenos Aires, dedicada a la palabra escrita, el diario La Prensa *formula a algunos de nuestros escritores*[112] *estas preguntas*:

1. *La relación del escritor con la palabra escrita: a) en general, b) en su caso particular*.

Creo que la literatura es más misteriosa que la música. Siendo de algún modo música —lo que Bernard Shaw llama "música de palabras"—, es también otras cosas, ya que puede referir un cuento, puede señalar millares de ideas.

La relación del escritor con la palabra es en mi caso una relación que no sé si puedo definir. Ahora yo trato de respetar el lenguaje. Además pienso en mi comodidad y en la comodidad del lector y trato de usar las palabras más sencillas, palabras que no obligan al lector a interrogar el diccionario. Stevenson dijo que en una página bien escrita todas las palabras deben mirar hacia el mismo lado.

Creo también que cada lenguaje es un modo de transmitir el Universo. Cuando escribo y se me ocurre algo, siempre lo recibo con sorpresa como si esa palabra útil en ese momento fuera un don, un regalo.

2. *La palabra en el mundo de hoy: a) ¿hay desvalorización de la palabra escrita con respecto a la imagen?, b) ¿cree usted que se está produciendo un vaciamiento del sentido de las palabras?*

La gente se pasa el día entero viendo imágenes no demasiado hermosas y oyendo palabras disparatadas. Si uno lee tiene más tiempo para pensar, lo que es hermoso. Pero la gente prefiere oír.

Se ha exagerado tanto que las palabras han perdido sentido y hasta llegamos al disparate de que la palabra "bárbaro", se use como elogio. Cuando alguien habla en francés uno oye matices. Aquí cuando la gente habla uno oye simplemente palabras hostiles o palabras favorables. Tendemos al lenguaje interjectivo. Me cuentan que en otros países también las palabras están perdiendo valor. Quizá sea uno de los signos de lo que Spengler llamó "la declinación de Occidente".

3. *La palabra como fijación de emociones e ideas: a) ¿qué encontró usted en los libros?, b) como hipótesis para el futuro, ¿cree en la posibilidad de una literatura cibernética?*

Yo he encontrado casi todo en los libros. No sé si soy un buen escritor o un mediocre escritor pero creo que soy un buen lector, es decir un lector atento a las sugestiones del texto, a lo que no se ha dicho, pero que puede leerse entre líneas, y quizá un buen crítico. Emerson dice: "Una biblioteca es como un gabinete mágico que está lleno de espíritus que duermen en los libros". Un libro es una cosa entre las cosas. Pero cuando alguien abre un libro y lo lee con unción y con generosidad, entonces resucita Heráclito, resucita Quevedo, y para nosotros resucita Emerson también.

Que en el futuro haya una literatura cibernética me parece una hipótesis melancólica. El libro es necesario. Conviene no ver a la literatura como juego combinatorio. Conviene pensar que todo texto tiene que estar respaldado por la emoción, si no no tiene ningún valor.

[*] En diario *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de abril de 1983.

¿POR QUÉ ME SIENTO EUROPEO?

Un grupo de intelectuales reunidos en Venecia lanzó un llamamiento ante el Parlamento Europeo sobre la necesidad de recuperar el espacio cultural del Viejo Continente. Su alegato se basaba en que Europa no debía limitarse a ser un simple Mercado Común. […] el lector encontrará las respuestas a la única pregunta "¿Por qué me siento europeo?"

De Jorge Luis Borges

Yo creo que la totalidad del mundo occidental y una buena parte del mundo oriental son una proyección de Europa. Creo que nosotros somos el reflejo de Europa, la prolongación de Europa, y que podemos ser un espejo, posiblemente magnífico, de Europa, puesto que Europa olvida generalmente que ella es Europa.

Muy pocos europeos son —como decía Nietzsche— buenos europeos. Por eso es por lo que hemos sufrido una de las más grandes calamidades de la historia universal, a saber: las dos guerras mundiales. Porque los europeos han olvidado que eran europeos y han creído ser solamente —y también gloriosamente, por supuesto — franceses, británicos, italianos, alemanes, austriacos, soviéticos, lo que ustedes quieran. Por eso hemos conocido esas dos calamidades, las dos guerras mundiales europeas, que para mí fueron de hecho dos guerras civiles, de lo que no se daban cuenta los combatientes porque cada uno razonaba en función de su patria. En cambio, nosotros aquí, en esta tierra argentina, lejana y olvidada, estamos en condiciones de percibir la unidad fundamental de Europa, lo que resulta más difícil allá lejos porque, bien entendido, cada país de Europa, sin olvidar a España, posee su propia tradición, y es natural que se delimite esa tradición. En cuanto a nosotros, nosotros poseemos nuestras tradiciones… y Europa es Europa toda entera, Europa es una. Esto se explica por unos hechos históricos muy simples. Nosotros éramos españoles. Resolvimos dejar de serlo en 1810. Estalló la guerra de la Independencia, esa guerra que generalmente se olvida y que fue larga y cruel. En esa época combatieron mis antepasados; en esa época, mi bisabuelo, el coronel Suárez, ganó la batalla de Junín. Tenía veintisiete años y obtuvo esa victoria para Perú; él era un soldado argentino. En resumen, decidimos dejar de ser españoles cuando lo éramos fundamentalmente…

Yo pienso que Europa es nuestro pasado y que debería ser nuestro presente. Es una pena que hoy las gentes aparten su mirada de Europa. A mi entender, es una tragedia para América del Sur. Y ahora, ¿adónde dirigimos nuestros ojos? Los dirigimos hacia un país que ha sido un gran país, como Estados Unidos —me basta con recordar a Emerson, me basta con recordar a Melville, Whitman, Edgar Allan Poe, Henry James…—. Estados Unidos ha sido un gran país, pero actualmente ya no lo es. Ha llegado a ser mucho menos: ya no es más que una gran potencia, lo que tiene su importancia en el plano político, pero eso es todo.

Ahora nosotros miramos en dirección a Estados Unidos o a la URSS, que también ha sido un gran país —por qué no recordar a Tolstoi o a Dostoievski; esos dos grandes nombres son suficientes—. Pero hoy se trata simplemente de dos grandes potencias, y es una pena que apartemos los ojos de Europa. Europa debe procurar que volvamos de nuevo a mirarla, porque somos fundamentalmente europeos…

Y luego, cuando yo hablo de Europa, no me refiero a una simple entidad geográfica; hablo de algo que para mí está vivo. Quiero decir con ello que tengo sangre española, sangre británica, sangre portuguesa, sangre judía y, de forma mucho más alejada —ello me remonta al siglo XIV—, sangre francesa, normanda para ser más preciso. Por muy raros que sean mis ascendientes franceses y por muy alejados que estén, yo tengo el orgullo de haber compuesto, por ejemplo, la *Chanson de Roland*, y creo que todo europeo debería enorgullecerse de haber compuesto la obra de Hölderlin, la de Racine, la de Shakespeare y, sobre todo, esa obra maestra de la literatura occidental que es —al lado de la Biblia, que es una obra oriental— la *Divina Comedia*, de Dante. En otros términos, Europa es para mí algo vivo…

Creo que cometemos un error mirando en dirección a dos países que han llegado a ser esencialmente subalternos, como es el caso de la Unión Soviética y Estados Unidos. Deberíamos dirigir nuestros ojos hacia Europa porque nosotros somos unos europeos exiliados, y además exiliados lo suficientemente lejos como para tener la visión de Europa, porque en Europa *you can't see the woods for the trees*, como se dice en inglés, los árboles no dejan ver el bosque. Pero nosotros sí estamos en condiciones de ver ese gran bosque, ese gran bosque secular que es Europa, y podemos percibir su unidad. A fin de cuentas, ¿qué significa pertenecer a un país? ¿Qué significa ser europeo, ser argentino? Es un acto de fe. Bien entendido, los europeos deben hacerlo también y acordarse de que es conveniente que sean, como lo quería Nietzsche, buenos europeos en lugar de contentarse con decirse "somos irlandeses, somos escoceses, somos noruegos…".

* En diario *El País*,113 Madrid, jueves 17 de octubre de 1985.

BORGES, UN TEJEDOR DE SUEÑOS

Poco antes de su partida de la Argentina, tuvimos una larga charla (con Borges) acerca de su trabajo reciente, sus creencias y sus dudas. Comenzamos conversando acerca de uno de sus últimos libros Los conjurados, *donde se refiere a Ginebra como a "una de mis patrias". Le pregunté por qué decía eso*.

—Yo soy, de algún modo, suizo. Pasé mi adolescencia en Ginebra. Nosotros fuimos a Europa en el año 1914. Éramos tan "ignorantes" que no sabíamos que aquél era el año de la Primera Guerra Mundial. Quedamos atrapados en Ginebra; el resto de Europa estaba en guerra. De mi adolescencia ginebrina, todavía me queda un amigo, el doctor Simón Jichlinski. Los suizos son gente muy reservada. Tres amigos que yo tenía eran Simón Jichlinski, Slatkin y Maurice Abramowicz que era poeta y ha muerto.

—*Usted lo recuerda en* Los conjurados.

—Sí. Fue una noche muy linda. La viuda de Abramowicz, María Kodama y yo, estábamos en una taberna griega, escuchando música griega que es tan valerosa; y yo recordé el poema: "Mientras dure esta música, / mereceremos el amor de Helena de Troya. / Mientras dure esta música, / sabremos que Ulises volverá a Itaca". Y sentí que Maurice no estaba muerto, que nadie realmente muere, porque todos aún proyectan su sombra.

—*En* Los conjurados*, como en toda su obra, hay una permanente busca de sentido […]; ¿cuál es para usted el sentido de la vida?*

—Posiblemente si nos lo explicaran, no lo entenderíamos. Podemos vivir sin comprender qué es el mundo, ni quiénes somos. Lo importante es el instinto ético y el instinto intelectual también, ¿no? El instinto intelectual es el de buscar y saber que uno no va a encontrar nunca. Creo que Lessing dijo que si Dios dijera que en su mano derecha tiene la verdad y en su mano izquierda la investigación de la verdad, Lessing le pediría a Dios que abriera la mano izquierda, es decir que le diera la investigación de la verdad y no la verdad. Desde luego, porque la investigación permite infinitas hipótesis y la verdad es una sola, y no conviene a la inteligencia, pues la inteligencia necesita la curiosidad. En cuanto a un Dios personal, alguna vez traté de creer en él, pero creo que ahora no. Recuerdo, a ese propósito, una frase admirable de Bernard Shaw: *God is in the making*, Dios está haciéndose.

—*Aunque usted se presenta como un no creyente, hay en su obra algunas referencias a experiencias místicas. En "La escritura del Dios" usted dice: "Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra. Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo". Parecería que cuando acepta sus circunstancias y las bendice, vuelve a su centro y se produce la iluminación. También en "El Aleph", sólo cuando acepta sus circunstancias logra ver el punto en que coincide todo el cosmos*.

—Es cierto, es la misma idea. Como no pienso en lo que he escrito, no había reparado en ello. Sin embargo es mejor que sea instintiva y no intelectual, ¿no le parece? Lo importante es lo instintivo en un cuento. Lo que el escritor quiere poner es lo de menos, lo importante es lo que pone a través de sí mismo, o a pesar de sí mismo.

—*Otra idea que aparece en muchos de sus cuentos es la de la unión de todo lo creado, como cuando en "La escritura del Dios", el sacerdote se da cuenta de que él es una de las hebras de la trama total, y que Pedro de Alvarado, que le dio tormento, es otra; o en "Los teólogos", en que Aureliano y Juan de Panonia, aunque rivales, eran una sola persona, y en "El fin", Martín Fierro y el Negro tienen un mismo destino*.

—Es cierto. Pero yo no pienso en lo que he escrito. Pienso en lo que voy a escribir, que es generalmente lo que ya he escrito… levemente disfrazado. Estoy escribiendo un cuento en estos días sobre Segismundo, un personaje de *La vida es sueño*. Vamos a ver cómo me sale. Voy a releer *La vida es sueño* antes de escribir el cuento. Se me ocurrió hace algunas noches. Yo me desperté. Serían las cuatro de la mañana y no podía dormir. Y pensé, vamos a utilizar el insomnio, ¿no? Y de golpe recordé esa tragedia de Calderón que habré leído hace cincuenta años. Y me dije: "Aquí hay un cuento posible". Se parecerá, aunque no demasiado a *La vida es sueño*. Para que se entienda que es así, va a titularse "Monólogo de Segismundo". Un monólogo bastante distinto, desde luego. Creo que va a ser un buen cuento. Se lo he contado a María Kodama, ella lo ha aprobado. Hace bastante que no escribo cuentos, pero la fuente es ésa.

—*¿Cuál fue la fuente de "La escritura del Dios"?*

—Ese cuento es autobiográfico. Yo uní dos experiencias. Viendo al jaguar en el jardín zoológico, se me ocurrió que las manchas del jaguar parecían una escritura, cosa que no sucede con las del leopardo o con las

rayas del tigre. Luego, me habían hecho una operación y yo tenía que estar de espaldas, sólo podía mover la cabeza a derecha o izquierda. Entonces uní esas dos ideas, la ocurrencia de que las manchas del jaguar parecieran una escritura y el hecho de que yo estuviera virtualmente preso. Hubiera sido más natural que el protagonista no fuera un sacerdote de no sé qué religión bárbara, sino un hindú o un hebreo, pero el jaguar tenía que ser ubicado en América. Eso me obligó a la pirámide, a los aztecas, porque el jaguar no podía ser usado en otra parte. Aunque Victor Hugo describe el Circo romano y entre los animales están *jaguars enlacés*, jaguares enlazados, lo cual es imposible en Roma. Quizá tomaba leopardos por jaguares, o a Victor Hugo no le importaba ese tipo de equivocaciones, como a Shakespeare tampoco.

—¿Considera como los cabalistas que el mundo entero puede estar presente en una palabra? ¿Cómo concibe usted el origen del universo?

—Yo soy fácilmente idealista. Casi toda la gente cuando piensa en la realidad piensa en el espacio, y las cosmogonías empiezan por el espacio. Yo pienso en el tiempo. Pienso que las cosas suceden en el tiempo. Creo que podríamos prescindir del espacio fácilmente, pero no del tiempo. Tengo un poema mío que se llama "Cosmogonía". En ese poema yo digo que es absurdo pensar que el universo empieza por el espacio astronómico, que presupone por de pronto, la vista; y la vista viene mucho después. Más natural es pensar que al principio hubo una emoción. Bueno, es lo mismo que decir que en el principio fue el Verbo. Es una variación del mismo tema.

—Podríamos relacionar las distintas concepciones acerca del origen del mundo en Grecia, los pitagóricos, los hebreos…

—Curiosamente todos empiezan por el espacio astronómico. Está también la idea del Espíritu, que sería anterior al espacio, desde luego. Pero en general suele pensarse en el espacio. Los hebreos piensan en la creación del mundo a partir de una palabra de Dios. Pero esa palabra tiene que ser anterior al mundo… La solución la dio san Agustín. Mi latín es pobre pero, recuerdo la frase: *Non in tempore, sed cum tempore Deus creavit… ordinem mundi*. Es decir: "No en el tiempo sino con el tiempo Dios creó al mundo". Es decir, crear al mundo es crear el tiempo. Si no la gente preguntaría: ¿qué hizo Dios antes de crear el mundo? Pero con esta aclaración se dice que no hubo un antes. Cosa que es inconcebible, desde luego, porque si yo pienso en un instante, pienso en el tiempo anterior a ese instante. Se nos dice que no hubo un tiempo anterior y quedamos contentos con lo inconcebible. ¿Un tiempo infinito? ¿Un tiempo con un principio? Las dos ideas son imposibles. Pensar que el tiempo empezó es imposible. Y pensar que no empezó, es decir, que vamos, como dice Shakespeare: *the dark backward on the abysm of time*, ¡¿qué raro, no?!, "el oscuro detrás en el abismo del tiempo", tampoco es posible.

—Me gustaría que volviéramos a la idea de la palabra en el origen del mundo. Los hebreos buscan a través de métodos criptográficos y hermenéuticos, la palabra exacta.

—Sí, eso es la Cábala.

—Hace poco se dio a conocer […] que las letras que forman la palabra Torah *aparecen en todo el* Génesis, *una por una y en estricto orden, a intervalos regulares de cuarenta y nueve letras, perfectamente integradas en el texto*.

—¡Qué raro que la computadora se aplique a la Cábala! Es una cábala, claro. Yo no sabía que estaban haciendo esos estudios. Es lindísimo eso.

— […] ¿Es importante probar que la Escritura es palabra revelada para comenzar a creer en la existencia de Dios, o eso es algo que se siente más allá de las pruebas?

—Yo no puedo creer en la existencia de Dios a pesar de todas las estadísticas del mundo.

—¿Por qué?

—No sé. Es una incapacidad mía.

—Pero usted dice que en una época creyó.

—No. No en un Dios personal. Buscar la verdad, sí; pero pensar que hay un señor que se llama Dios, o a quien llamamos Dios, no. Es mejor que no exista, si no sería responsable de todo. Este mundo suele ser atroz, además de ser espléndido. Yo ahora me siento más feliz que cuando era joven. Estoy *looking forward* (esperando el porvenir), aunque no sé qué porvenir me queda, porque a la edad de ochenta y seis años, habrá sin duda mucho más pasado que porvenir.

—Cuando dice looking forward, *¿se refiere a seguir creando literariamente?*

—Sí. ¡¿Qué otra cosa me queda?! Bueno, no. Me queda la amistad. Me queda de algún modo, el amor… y me queda sobre todo la duda, que es tan preciosa, ¿no? Es el don más precioso.

—Si no pensáramos en Dios como un Dios personal, sino como conceptos de Verdad, de Bien, ¿usted lo aceptaría?

—Sí, la Ética. Hay un libro de Stevenson que se llama *Lay Morals*, es decir Moralidad laica. La idea de una ley moral sin una creencia teológica. Yo creo que todos sabemos cuándo obramos bien o mal. Creo que la

Ética es algo indiscutible ¿no? Yo, por ejemplo, habré obrado mal muchas veces, pero cuando obro mal, sé que obro mal. No se trata de las consecuencias. A la larga las consecuencias equilibran, ¿no? Se trata del hecho de obrar bien u obrar mal. Stevenson decía que del mismo modo que un rufián sabe que hay cosas que no se deben hacer, así un tigre, o una hormiga, sienten que hay cosas que no deben hacer. La ley moral penetra todas las cosas. Otra vez la idea de *God is in the making*.

—*¿Y en cuanto a la Verdad?*

—Yo no sé, sería muy raro que nosotros pudiéramos comprenderla. En un cuento mío, o una especie de cuento, hablo de eso. Yo estaba releyendo la *Divina Comedia*, y usted recordará que en el Primer Canto, Dante se encuentra con dos o tres animales, y uno de ellos es un leopardo. Luego el editor hace notar que llevaron a Florencia un leopardo en tal fecha, y que Dante habría visto ese leopardo, como todo ciudadano de Florencia, y por eso puso un leopardo en el Primer Canto del *Infierno*. Entonces, yo imagino que a ese leopardo un sueño le revela que él ha sido creado para que Dante lo vea y lo use en su poema. El leopardo en el sueño entiende eso, pero cuando despierta, naturalmente ¿cómo va a entender que él existe para que un hombre escriba un poema? Y luego yo digo que si a Dante le hubiera sido revelado por qué él ha escrito la *Comedia*, él podría entenderlo en un sueño, pero al despertar, no. Sería tan complicada la razón, como la otra para el leopardo.

—*En "El espejo de los enigmas" usted dice, citando a De Quincey, que cada cosa es un secreto espejo de otra. Esa inquietud en busca de sentido está en toda su obra*.

—Yo creo que sí. Es una ambición humana bastante común, ¿no? El que todas las cosas tengan explicación, o el pensar que uno pueda comprenderlas.

Tome usted por ejemplo las distintas concepciones acerca del origen del mundo de las que hablábamos hace un rato. Como yo no puedo imaginarme ni un tiempo infinito, ni un principio del tiempo, todo razonamiento es estéril, ya que de cualquier modo es inconcebible. Yo no he llegado a nada. Soy un mero hombre de letras, nada más. No estoy seguro de haber pensado nada en mi vida. Soy un *wea - ver of dreams*, un tejedor de sueños.

[*] En diario *La Prensa*, Buenos Aires, 3 de agosto de 1986. Entrevista de Amelia Barili.

Otros textos

(1926-1932)

En esta sección reunimos tres textos que fueron encontrados con posterioridad a la publicación de los volúmenes de *Textos recobrados 1919-1929*, y *1931-1955*. Recogemos en primer término el poema "Dedicatoria de un silencio", que pertenece a la revista *Cartel*, 1926; una nota titulada "Para el centenario de Góngora", publicada en la revista *Síntesis*, 1927, que fue omitida por error; y la respuesta de Borges a una encuesta realizada en repudio a la Campaña Antisemita, publicada por el semanario *Mundo Israelita*, 1932.

DEDICATORIA DE UN SILENCIO

Ahora que mi patria es el recuerdo
y que mi esperanza se reparte en las cosas chicas
—en el teléfono que llama,
en la conversación,
en la carta de letra desconocida—
voy a buscar aniversarios del amor muerto
a las calles de Villa Urquiza.

Son calles largas que se apaisanan de a poco,
son las orillas de la nube y del pájaro,
son la muerte buena de Buenos Aires;
la llanura las entra como un dios ciego
y la raíz de sus ponientes está en la pampa.

Sus rotas vereditas coloradas
son una yapa de la familiaridad de los patios,
sus almacenes solos
son claritos como otra luna sobre los campos
y algún sauce de facha desmoronada
es inmediato —buenamente— a cualquier fracaso.

Yo ando sus callejones,
yo abro la verja de una quinta guardada
en que la amistad y un piano me esperan;
Villa Urquiza, hemos dialogado firme en las tardes
y ésta es la última vez que hacemos un verso.

Sé que para merecerte, debo ignorarte;
para que estés en mi corazón, no debes estar en mi canto
¡mi intimidad y mi silencio sean tuyos
y sea conmigo el beneficio de tus ocasos!

[*] En revista *Cartel*, Buenos Aires, Nº 1, noviembre de 1926.

PARA EL CENTENARIO DE GÓNGORA[114]

Acordarse cada cien años de un hombre, de un libro, de una hazaña, fue acertada invención que sabe conceder largos plazos a la tarea de recordar y que repartiéndola bien, la hace descansada y logra maridar la comodidad personal con la cortesía. El veintitrés de mayo, la muerte del famoso poeta Don Luis de Góngora cumplirá tres veces cien años y es de uso que pensemos en él. Su obra —tan apadrinada por el escándalo y el misterio— no es para sentenciarla en esta nota breve y efímera. Su vida fue una dedicación a las letras, no coronada por la obtención indiscutible de una hermosura, pero sí por admiraciones fervientes y odios fervientes. Castigos de Jáuregui, vaivén de plácemes y de censuras de Lope, risa de Quevedo, elogios razonadísimos de Gracián, idolatrías de Pellicer y de Don Francisco de Córdoba, fueron su audiencia. Su nombre, ahora, es símbolo. Hemos vinculado en él toda poesía laberíntica y pudorosa, toda poesía que *yace obscura en el demasiado brillo e intensa irradiación de una mente a la que ciegan sus interiores relámpagos*, según los versos de Shelley acerca de Coleridge.

Disputemos de Góngora; nuestra polémica es su inmortalidad. Ayúdenos a pensar en el general misterio de la poesía su consideración; séanos belicosa su fama.

[*] En revista *Síntesis*, Buenos Aires, Año I, Nº 1, junio de 1927.

[REPUDIO A LA CAMPAÑA ANTISEMITA][115]

Nuevas voces argentinas se suman a la protesta

De Jorge Luis Borges

Ciertos desagradecidos católicos —léase personas afiliadas a la Iglesia de Roma, que es una secta disidente israelita servida por un personal italiano, que atiende al público los días feriados y los domingos— quieren introducir en esta plaza una tenebrosa doctrina, de confesado origen alemán, rutenio, ruso, polonés, valaco y moldavo. Basta la sola enunciación de ese rosario lóbrego para que el alarmado argentino pueda apreciar toda la gravedad del complot. Por cierto que se trata de un producto más deletéreo y mucho menos gratuito que el *dumping*. Se trata —soltemos de una vez la palabra obscena— del Antisemitismo.

Quienes recomiendan su empleo, suelen culpar a los judíos, a todos, de la crucifixión de Jesús. Olvidan que su propia fe ha declarado que la cruz operó nuestra redención. Olvidan que inculpar a los judíos equivale a inculpar a los vertebrados, o aun a los mamíferos. Olvidan que cuando Jesucristo quiso ser hombre, prefirió ser judío, y que no eligió ser francés ni siquiera porteño, ni vivir en el año 1932 después de Jesucristo para suscribirse por un año a *Le Roseau d'Or*. Olvidan que Jesús, ciertamente, no fue un judío converso. La basílica de Luján, para Él, hubiera sido un tan indescifrable espectáculo como un calentador a gas o un antisemita…

Borrajeo con evidente prisa esta nota. En ella no quiero omitir, sin embargo, que instigar odios me parece una tristísima actividad y que hay proyectos edilicios mejores que la delicada reconstrucción, balazo a balazo, de nuestra Semana de Enero[116] —aunque nos quieran sobornar con la vista de la enrojecida calle Junín, hecha una sola llama.

[*] En semanario *Mundo Israelita*, Buenos Aires, Año X, Nº 481, 27 de agosto de 1932.
Y en:
Diario *Clarín*, Suplemento Zona, Buenos Aires, 6 de abril de 2003.[117]

1. En abril de 1956, la Universidad Nacional de Cuyo otorgó a Borges el título de *doctor honoris causa*. Borges viajó a Mendoza para recibir esta primera distinción académica. El profesor Adolfo Ruiz Díaz en su libro *Borges*, Buenos Aires, Ciudad Argentina, 1998, recuerda la siguiente anécdota: “Después de reconocer [Borges] que no sabía que los diplomas se guardaban en tubos de cartón y que esta precaución divertiría mucho a sus sobrinos, reflexionó que lo asombraba la rapidez de su carrera universitaria. Por la mañana, los escritores que habían ido a recibirlo lo habían tratado de maestro. Y él no era maestro. En el Instituto de Literaturas Modernas, dos niñas lo habían ascendido a profesor. Y él no era profesor. Y ahora se encontraba con que, sin lugar a dudas, era doctor. ‘¡Qué carrera he hecho! —concluyó—. Voy a decirles a mis amigos que no pierdan el tiempo estudiando en Buenos Aires y que se vengan sin tardanza a Mendoza’”. *(N. del E.)*

2. Véase también “Nota bibliográfica al *Júbilo y miedo* de Ipuche”, en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Debolsillo, 2011, pág. 180. *(N. del E.)*

3. Una nota firmada por la dirección de la revista dice así: “*México en la Cultura* realiza en este número su proyectado homenaje a Pedro Henríquez Ureña, que no pudo cumplir el año anterior, al conmemorarse el décimo aniversario de su muerte”. *(N. del E.)*

4. Al reiniciar la publicación de *La Biblioteca*, Revista de la Biblioteca Nacional, Borges firma esta nota de editor.

5. Véase también la conferencia “La obra y destino de Walt Whitman” en pag. 29.

6. Véase también “Montaigne, Walt Whitman” en pag. 25.

7. Esta plaqueta, que consta de veinte ejemplares, contiene seis poemas: “Límites”, “Una llave en Salónica”, “Un soldado de Urbina”, “El tango”, “Arte poética” y “Una brújula”. Lleva esta Nota como texto final. *(N. del E.)*

8. A fines de 1959, con motivo del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, el diario *Clarín* organizó un concurso de poesía en el que Borges fue jurado para elegir el mejor “Canto a la Patria”, véase *Clarín*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1959. *(N. del E.)*

9. Véase también “Homenaje a Rafael Cansinos-Asséns”, en pág. 66. El apellido Cansinos Assens figurará indistintamente con o sin acento y guión según el original de cada texto. *(N. del E.)*

10. El artículo de Borges, “Portugal” [hasta el siglo XIX inclusive], fue publicado en la *Enciclopedia Práctica Jackson*, Buenos Aires, tomo IX, 1951, y está recogido en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1931-1955*, Barcelona, Debolsillo, 2011, pág. 188.

11. La *Revista de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares* dedica un número a “Los libros y la Cultura en el 150º Aniversario” de la Revolución de Mayo. Como director de la Biblioteca Nacional, Borges colaboró con esta nota, publicada sin título. *(N. del E.)*

12. Versión abreviada del prólogo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Poesía gauchesca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955. El prólogo está recogido en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, *Museo, Textos inéditos*, Buenos Aires, Emecé, 2002, págs. 119-137. *(N. del E.)*

13. Con motivo de la visita oficial del presidente de Italia, Giovanni Gronchi, a Buenos Aires, en 1961, el gobierno de Italia concedió a Borges el título de Commendatore. En esa oportunidad, el Istituto Italiano di Cultura editó la revista *Quaderni Italiani di Buenos Aires*, para la que Borges envió este "resumen" de un ciclo de conferencias que había pronunciado allí, a partir del 20 de mayo de 1958. *(N. del E.)*

14. En 1961, Jorge Luis Borges recibió el importante Premio Internacional de Editores o Premio Formentor por su volumen *Ficciones*. El premio fue compartido con Samuel Beckett. Véase “Catorce opiniones exhaustivas de Jorge Luis Borges, Premio Internacional de los Editores, 1961”, entrevista de Bernardo Ezequiel Koremblit, en la revista *Ficción*, Buenos Aires, Nº 33-34, set-oct-nov-dic, 1961.

A fines de ese mismo año, Borges, que no salía del país desde 1924, con excepción de algunas visitas al Uruguay, viajó a Estados Unidos por primera vez invitado por la Universidad de Texas, que con el sello University of Texas Press publicó en 1964 en inglés *El hacedor* y *Otras inquisiciones*; ambos títulos tuvieron gran éxito entre el público universitario norteamericano; el segundo de ellos, muy elogiado, se difundió en vastos sectores del público estadounidense. *(N. del E.)*

15. Salomón, en el diálogo, es el maestro; Saturno, el discípulo que recibe con pareja pasividad las contestaciones triviales y las contestaciones de índole mágica. Al cabo de los siglos da en rebelarse y toma el nombre de Marcul. Escribe Groussac: “En los *folklores* medievales, el sabio Salomón va seguido siempre de un acólito, Marcul, encargado de encontrar un reverso irónico a las nobles máximas del primero”.

16. La adición de las palabras del relato a las palabras de Dios deja suponer que el autor no sabía latín.

17. Los nombres de las estrellas proceden de los nombres griegos de los cuatro puntos cardinales.

18. Treinta o treintaitantos corresponden al punto meridiano del arco que la vida humana describe; su término normal, según la Escritura (Salmos 90, 10) es de setenta años. También coincide con la edad en que muere Jesús, el último Adán. Un escolio rabínico declara que Adán, como Eva, fue creado a los veinte años.

19. Según Burton (*Pilgrimage to Al-Madinah and Meccah*, 1855), los árabes atribuyen a Adán una estatura de cien codos. Por obra del pecado original, las generaciones posteriores han decaído, espacial y temporalmente.

20. La precisa cronología de Adán atareó a la Edad Media. Las cifras del texto pueden complementarse con otras, que miden su estadía en el Paraíso. Dante (*Paradiso*, XXVI, 139-142) la limita a siete horas; el *Talmud* confirma ese cómputo y enumera así las doce horas del sexto día: “En la primera hora se juntó el polvo con que Adán fue amasado; en la segunda se hizo con este polvo una materia informe; en la tercera fueron delineados los miembros; en la cuarta le insuflaron un alma; en la quinta Adán se puso de pie; en la sexta dio nombres a las criaturas; en la séptima recibió a Eva como mujer; en la octava se acostaron dos y se levantaron cuatro (Caín y su hermano); en la novena le fue prohibido el fruto del árbol; en la décima pecó; en la undécima fue juzgado y condenado; en la duodécima fue arrojado del Paraíso”. Debo esta cita a las curiosas anotaciones que Longfellow agregó a su versión inglesa de la *Comedia*, publicada en 1867. *(J. L. B.)*

21. No hemos encontrado “Inglaterra” con esta fecha en el diario. *(N. del E.)*

22. Jorge Luis Borges fue nombrado miembro de la Academia Argentina de Letras, junto con los señores Manuel Mujica Lainez, Fermín Estrella Gutiérrez y Luis Alfonso, a fines de 1955, véase *La Nación*, 29 de diciembre de 1955.

En *Bibliorama*, Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino, Buenos Aires, Nº 12 y Nº 13, 1956, se publican dos entrevistas a Borges, con motivo de este nombramiento. *(N. del E.)*

23. Al incorporarse a la Academia Argentina de Letras como miembro de número, Jorge Luis Borges ocupó el sillón de Dalmacio Vélez Sarsfield. El 6 de agosto de 1962 fue recibido en acto solemne por Arturo Capdevila. *(N. del E.)*

24. El 11 de julio de 1964, se realizó en la Sociedad Hebraica Argentina un homenaje a Rafael Cansinos Assens que había muerto unos días antes en Madrid. Participaron Jorge Luis Borges, Bernardo Ezequiel Koremblit, Carlos Mastronardi, Isabelino Scornik y Lázaro Schallman. *(N. del E.)*

Véase también la reseña “Cansinos y *Las mil y una noches*”, en pág. 35.

25. Se refiere a Jacobo Kovadloff, vicepresidente de la Sociedad Hebraica Argentina, que abrió el acto con unas palabras. *(N. del E.)*

26. Véase también “Página sobre Shakespeare”, en *Borges en* Sur y en *Miscelánea*.

27. Gran Premio Fondo Nacional de las Artes en Poesía 1964.

28. Véase otro texto titulado “Enrique Banchs” en pág. 104.

29. Edit. Colombo, Buenos Aires, 1964, 101 páginas. Dibujos originales de Juan Carlos Benítez.

30. Esta plaqueta contiene los siguientes poemas: “Fragmento”, “Hengest Cyning”, “A una espada en York”, “Snorri Sturluson (1179-1241)”, “A Carlos XII”, “Emanuel Swedenborg”, y este texto como prólogo. *(N. del E.)*

31. En la revista *Gente*, Nº 860, 14 de enero de 1982, en un reportaje titulado “El mar y yo”, Borges dice: “En los principios de la poesía inglesa se habla del mar. Siempre del amor al mar, del culto al mar, de la cercanía al mar. En cambio, en la poesía española, no. España nunca tuvo el sentido del mar. El descubrimiento de América casi no lo sintió la literatura española. En cambio, en la portuguesa, el mar está presente de una u otra manera. Los ingleses creo que han escrito las mejores cosas en torno al mar. Recuerdo un poema que se llama “El navegante”. Es del siglo IX. Fue escrito en inglés antiguo que es mucho más sonoro que el inglés actual. Hace referencia al Mar del Norte. Es una elegía. Tiene toda la fuerza del mar: *No tiene ánimo para el arpa / ni para los regalos de anillos / ni para el goce de la mujer / ni para la grandeza del mundo. / Sólo anhela las altas corrientes saladas*”. *(N. del E.)*

32. Sobre la etapa ultraísta, véase Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Debolsillo, 2011.

33. Véase la encuesta “Florida y Boedo” en pág. 213.

34. Véase también “Mensaje en honor de Rubén Darío” en Jorge Luis Borges, *El círculo secreto*. Buenos Aires, Emecé, 2003.

35. Esta plaqueta, de la que se imprimieron 25 ejemplares, contiene los siguientes poemas: “El sueño”; “El mar”; “Junín”; “Una mañana de 1649”; “Un soldado de Lee (1861)”; “El laberinto” y “Laberinto”. *(N. del E.)*

36. Dice Betina Edelberg: “Borges inventó otra de sus diabluras: envió a Adolfito y Silvina, a Mar del Plata, unas coplillas que llamaba **animosos**. Al pasar varios días, una tarde llegó a casa alarmado y me dijo que seguramente las habían tomado en serio porque no había recibido ninguna respuesta. Solía recitarlas con tono altisonante y un acento que pretendía imitar a Alfonso Reyes. Años más tarde le propuse publicarlas en una *Antología del humor poético*, que me habían encargado, y aceptó feliz: me dictó trece **animosos** (los caracteres en negrita me fueron sugeridos por el propio Borges, quien al recitar ponía énfasis en la palabra y estallaba en carcajadas estruendosas) […]. Al pie de página Borges explicaba el origen de los **animosos** (acaso esto había desconcertado a los Bioy)”. En Betina Edelberg, “Versión de Borges”, *Palabra y Persona*, publicación del Centro Argentino del PEN Club Internacional, Buenos Aires, Nº 6, *Borges. Centenario*, octubre de 1999. *(N. del E.)*

37. “Estas coplillas corresponden a la época, legendaria ya, de las *Parcialidades Incruentas* (1964-65). A diferencia de otras colecciones apócrifas de suyo, el ramillete popular que brindamos al público argentino tiene el tufillo inimitable de la marisma. Acaso arrebatado por su entusiasmo, nos escribe un folklórico: ‘No ha muerto el **animoso**; me atrevo a sospechar que sigue contando, en los más agrestes bohíos, con la tolerancia de los oyentes’.” *(J. L. B.)*

38. Con motivo de la muerte del poeta Carlos M. Grünberg, la Sociedad Hebraica Argentina realizó un homenaje del que participaron Jorge Luis Borges, Bernardo Ezequiel Koremblit y Diego Abad de Santillán. Abrió el acto el presidente de la Hebraica, señor Jacobo Kovadloff.

39. Borges escribió un prólogo para el libro de Carlos M. Grünberg, *Mester de Judería*, 1940, véase *Obras completas 4*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011 y *Miscelánea*, Barcelona, Debolsillo, 2011.

40. Sobre este tema, véase “No me importa dónde esté, de noche siempre vuelvo a Monserrat”, entrevista de Alejandro Stilman, en diario *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 9 de abril de 1985. *(N. del E.)*

41. “El poema que Borges regaló en un café.” Al publicar este poema, la revista *Pájaro de fuego* transcribe la carta de un lector que narra su encuentro con Borges en la confitería Saint James de Buenos Aires. El lector tenía en sus manos *Elogio de la sombra*, 1969. El diálogo, que abreviamos, fue aproximadamente así:

—En ese libro que usted llama mi último libro, y que quizá lo sea, hay prosa y hay verso. Y también hay fantasmas —dijo Borges.

—*¿Qué fantasmas?*

—Los que nacen de lo que se va tachando, de aquellas cosas que uno elige no publicar… Una de ellas, por ejemplo, todavía no se resignó y hace días que me sigue visitando. Yo había pensado llamarla ‘La espera’.

—*Usted ya escribió “La espera” en* El Aleph, *creo*.

—Es cierto… Veo que usted es un lector aplicado.

—*¿Y un lector aplicado no merece un premio?*

—¿Como cuál?

—*Como escuchar esa otra versión de “La espera”*.

—¿Por qué no?

Entonces Borges recitó un poema… Yo escribí los versos en la primera página de Elogio de la sombra… *Después le di las gracias, me levanté y me fui*.

La revista *Pájaro de fuego* aclara que como esta colaboración le llegó sin firma, consultaron con Borges, quien admitió no sólo la veracidad de la anécdota, sino la paternidad del poema. *(N. del E.)*

42. La publicación de *Elogio de la sombra*, en 1969, marcó un hito en la vida de Borges, quien no publicaba un nuevo libro desde *El hacedor*, 1960. *Elogio de la sombra* fue muy estimado en el extranjero, donde se lo tradujo inmediatamente a varios idiomas. Tuvo también gran repercusión entre el público argentino. A partir de la década del setenta, Borges empezaría a convertirse en el escritor "mediático" que todos recuerdan. Recibiría numerosas invitaciones del exterior para pronunciar conferencias, sería agasajado por universidades, academias y gobiernos, y le otorgarían múltiples premios y distinciones. *(N. del E.)*

43. Hay otro poema de Borges a su abuelo materno, titulado “Isidoro Acevedo”, en *Cuaderno San Martín*, 1929, véase Jorge Luis Borges, *Obras completas 1*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

44. Véase otro texto titulado “Enrique Banchs” en pag. 70.

45. Acerca de “Los amigos” hay un trabajo de la profesora Nora Longhini titulado “Algunas preferencias literarias en ‘Los amigos’ de Jorge Luis Borges”, presentado en las Jornadas sobre Jorge Luis Borges en la Universidad Católica Argentina, en septiembre de 1996. *(N. del E.)*

46. En 1974, Ediciones Orión publicó la antología *Mi mejor cuento*. Borges eligió “Juan Muraña” de *El informe de Brodie*, 1970, y escribió una nota que dice así: “Desde luego la palabra *mejor* carece de un sentido constante; depende del lector, del ánimo y del momento. ‘Juan Muraña’ me gusta porque me trae antiguas memorias de mis orillas de Palermo, el del protagonista y el de Carriego, y sobre todo por la idea de que los hombres pueden dar a las cosas una vida tenaz que sobreviva a su corrupción corporal. En mi relato, el cuchillo es el ejecutor de la muerte del gringo, no la vieja mujer desvalida. La misma fantasía se encontrará en las páginas de ‘El encuentro’”. *(N. del E.)*

47. Véase “Palabras de Jorge Luis Borges ante la bóveda en que se guardan los restos de Macedonio Fernández” en *Borges en* Sur y en *Miscelánea*. *(N. del E.)*

48. Véase también el prólogo de Borges en la antología: *Macedonio Fernández*, Buenos Aires, E.C.A., 1961, publicado en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, 1976, recogido en Jorge Luis Borges, *Obras completas 4*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011, pág. 55, y en *Miscelánea*, Barcelona, Debolsillo, 2011.

49. Jorge Luis Borges escribió este prólogo para acompañar una serie de quince litografías sobre dibujos que su hermana Norah había realizado en la década del 20. El libro titulado *Norah* fue un homenaje de Borges a su hermana.

Transcribimos también aquí el prólogo que Borges redactó a los quince años para un cuadernillo de poemas escrito e ilustrado por su hermana Norah. Titulado *Notas lejanas*, el cuadernillo manuscrito, de veintiséis páginas, está fechado el 7 de abril de 1915 en Ginebra. El prólogo lleva la firma de Borges, acompañada de un "Vale". El texto dice así: "PRÓLOGO / Amabilísimo lector. Seme ha honrrado confiándome la agri-dulce taréa de presentar en la República de las letras este volumen de poesías, que os puedo rrecomendar cinseramente. / Ya os imajino, o lector!, maltrecho, al ver los tantos libros, folletos y pergaminos que llenan el Universo y exclamando ¡libros acá, libros ayá, y hasta cuando! / Os aseguro sin embargo que esta joya no pertenece a este grupo, sino que es un tesoro, en la galanura del estilo, y en la dulcura con que estan expresadas las idéas. / Su autora Norah F. Borges se a inspirado entre los mas modernos autores argentinos, Lugones, Carriego; y entre los españoles Góngora y del Valle Inclan y Moratin. / Leer estas pájinas es contemplar variados cuadros, de la vida moderna divujados con amor y arte. / Al leer 'las góndolas de Venecia' quedamos admirados por la riqueza y finura del lenguaje y por el colorido de la ecxena / En este libro encuentranse todas las notas, desde la brillante de Moratin, hasta la finura del Valle Inclan. Asi pues amabilísimo lector, / VALE. / Jorje Luis Borges". [Tomado del original con su ortografía correspondiente.]

Recogido en Marcos R. Barnatán, *Borges. Biografía total*, Madrid, Temas de Hoy, 1995, págs. 75-76. *(N. del E.)*

50. Cuatro párrafos de este texto más un párrafo del prólogo de *La inundación* de Ezequiel Martínez Estrada, 1982, fueron utilizados en un orden diferente para componer un “nuevo” texto titulado “Evocación de Carlos Mastronardi”, que fue publicado con la firma de Borges en el diario *El País*, Madrid, 21 de febrero de 1986. *(N. del E.)*

51. Carlos Mastronardi (1901-1976). *(N. del E.)*

52. En la trascripción de este texto hemos modificado la puntuación, hemos salvado algunos rasgos de oralidad y hemos corregido algunas palabras erróneamente desgrabadas en la edición original. *(N. del E.)*

53. Con motivo del cincuenta aniversario de la publicación de *Cuentos para una inglesa desesperada*, el diario *La Nación* organizó un homenaje a Eduardo Mallea, quien había sido durante veinticinco años director del Suplemento Literario del diario.

Dieron también su testimonio: Francisco Ayala, Camilo José Cela, Jean Cassou, Graham Greene y Victoria Ocampo.

54. *Cosmogonías*, ilustrado por Aldo Sessa, lleva un prólogo de Jorge Luis Borges, recogido en Jorge Luis Borges, *El círculo secreto*, Buenos Aires, Emecé, 2003. *Cosmogonías* incluye: “La luna”, de *La moneda de hierro*, 1976; ‘El desierto’ y ‘Génesis, IV, 8’ de “Quince monedas”, que junto con “Cosmogonía” y “De que nada se sabe”, pertenecen a *La rosa profunda*, 1975. Estos cuatro poemas están recogidos en Jorge Luis Borges, *Obras completas 3*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011. *(N. del E.)*

55. La primera traducción que Borges realizó de este poema se encuentra en J. L. Borges, M. E. Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*, 1965; años después, Borges y María Kodama, al publicar *Breve antología anglosajona*, 1978, incluyeron una nueva traducción que coincide con el texto que publicamos aquí. *(N. del E.)*

56. En *Clarín*, Buenos Aires, 29 de junio de 1978, bajo el título “Potencias sin pensadores”, se transcriben dos comentarios de Borges: “Rousseau no me interesa demasiado. Yo diría que bien poco, o quizá nada. Nunca me apasionó. Hay escritores y filósofos que en una época me interesaron mucho y después dejaron de interesarme, como Dostoievski o Zola. Rousseau no me interesó vivamente nunca. / Voltaire. Ojalá fuésemos contemporáneos de Voltaire. Tengo un verdadero culto por Voltaire y también por Montaigne. Voltaire es algo más que él mismo. Es una cumbre del espíritu de Europa. Yo no podría describir sin torpeza a semejante pensador. Tengo un verdadero fervor por su modo de pensar. Interesan poco, en cambio, sus intentos de literato. Hoy no hay en el mundo un pensador de su dimensión. Y Europa está muy lejos de tener actualmente un pensador como Voltaire. Europa ha perdido su hegemonía mundial en el terreno de la cultura, y yo lo lamento. La hegemonía cultural la tienen ahora países de pensadores mediocres, potencias como EE.UU. o la URSS. Potencias sí, pero sin un Voltaire”. *(N. del E.)*

57. Este libro ilustrado, editado simultáneamente en italiano, inglés, francés y español, incluye el cuento “El congreso”, publicado en Jorge Luis Borges, *El libro de arena*, Barcelona, Debolsillo, 2011. *(N. del E.)*

58. En mayo de 1979, unos meses después de la muerte de Victoria Ocampo, se realizó un homenaje en su memoria, en la sede central de la Unesco en París. En esa ocasión, Jorge Luis Borges pronunció un discurso, recogido en *Borges en* Sur y en *Miscelánea*. *(N. del E.)*

59. Alicia Jurado fue designada miembro de la Academia Argentina de Letras en 1980, y al año siguiente, ingresó en la Academia de Ciencias Morales y Políticas. *(N. del E.)*

59. Véase también la conferencia “El libro”, en *Borges oral*, 1979, y en *Miscelánea*, 2011, recogida en Jorge Luis Borges, *Obras completas 4*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

61. Texto de la charla que Borges dio en la Escuela Freudiana de la Argentina el 13 de septiembre de 1980, invitado por Luis Gusmán. Luego de la charla hubo un diálogo con el público que no incluimos aquí. *(N. del E.)*

62. Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), poeta boliviano. *(N. del E.)*

63. En *Clarín*, 16 de septiembre de 1982, bajo el título “Hoy”, se publicó esta nota de Borges: “Hasta el movimiento romántico, que se inició, tal es mi opinión, en Escocia, al promediar el siglo dieciocho y que se difundió después por el mundo, Virgilio era el poeta por excelencia. Para mí, en 1982, es casi el arquetipo. Voltaire pudo escribir que si Homero había hecho a Virgilio, Virgilio es lo que le había salido mejor. En la inconclusa *Eneida* se conjugan, según se sabe, la *Odisea* y la *Ilíada*. Es decir, la vasta respiración de la épica y el breve verso inolvidable. En la cuarta *Geórgica* leemos: *In tenui labor*. Más allá del contexto y de su interpretación literal, esas tres palabras bien pueden ser una cifra del delicado Virgilio. Cada tenue línea ha sido labrada. Recuerdo ahora: *Adgnosco veteris vestigia fiammae*. / Dante, cuyo nostálgico amor soñaría a Virgilio, la traduce famosamente: *Conosco i segni dell’antica fiamma*. / Virgilio es Roma y todos los occidentales, ahora, somos romanos en el destierro. / Setiembre de 1982”. *(N. del E.)*

64. “Cuando mi primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, se publicó, de un modo casi secreto, hacia 1923, yo sentí una gran emoción. Ahora voy a sentir de nuevo esa emoción, porque aparecerá muy pronto mi primera milonga. La música es de Guastavino, la portada de Basaldúa, y la letra mía. […] Ahora en esas letras trataré de hacer lo que Lugones hizo, tan admirablemente, en su libro: trataré de olvidar mi literatura y de hacer algo que pueda parecer anónimo, que sea casi anónimo, que sea de nadie o —esto viene a ser lo mismo— que sea de todos. En todo caso, que no sea enfáticamente mío”, en *Ficción*, Buenos Aires, Nº 43-44, 1965, bajo el título “Noticias”. *(N. del E.)*

65. Esta plaqueta contiene el prólogo y las milongas del libro de Jorge Luis Borges, *Para las seis cuerdas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1965; reeditado en 1996. A la plaqueta, se le agregó el epílogo que publicamos aquí. *(N. del E.)*

66. Existe también otro texto de Borges titulado “Una valoración de Kafka”, publicado en el diario *Clarín*, Buenos Aires, 30 de junio de 1983. *(N. del E.)*

67. Comentario publicado en un número dedicado a Lewis Carroll, autor de *Alicia en el país de las maravillas*. *(N. del E.)*

68. La revista *Sefárdica* de Buenos Aires, en su número seis titulado *Borges: el judaísmo e Israel*, febrero de 1988, publicó una nota de Borges con el título “Sus tres mil años”, que dice así: “No hay en el mundo entero una ciudad que haya sido tan anhelada como Jerusalem. Sus treinta siglos podrían inspirar un libro mágico, una suerte de larga epopeya mágica, cuyas casi infinitas páginas rescatarían no sólo los hechos históricos que guardan los archivos y que conmemoran la fama sino lo que sintieron y soñaron, secretamente, las generaciones de cautiverios y las generaciones de la diáspora. Jerusalem es una gran copa donde se han decantado y acumulado los sueños, las vigilias, las oraciones y las lágrimas de quienes no la vieron nunca pero sintieron hambre y sed de ella. / Esto no es una fábula. Esto lo he sentido en Jerusalem”. *(N. del E.)*

69. Sospecho que la palabra *pesadilla*, aplicada al tiempo de Perón, no es una metáfora. La frecuencia de su empleo casi lo prueba. *(J. L. B.)*

70. En “Una efusión de Ezequiel Martínez Estrada”, artículo publicado en *Sur*, Buenos Aires, Nº 242, septiembre-octubre de 1956, recogido en *Borges en* Sur y en *Miscelánea*, Borges responde a Martínez Estrada, quien lo ha tratado de “turiferario a sueldo”. Se inicia entonces una disputa en torno al peronismo recién derrocado. Ernesto Sabato interviene con “Una efusión de Jorge Luis Borges”, publicado en *Ficción*, Buenos Aires, Nº 4, noviembre de 1956; Borges le responde en “Un curioso método”, y Sabato lo refuta en “Sobre el método histórico de Jorge Luis Borges”, en *Ficción*, Nº 7, mayo de 1957.

Borges contestó también sobre Martínez Estrada en una nota titulada “Los escritores frente a una actitud”, véase revista *Atlántida*, Nº 1.123, septiembre de 1960. *(N. del E.)*

71. Declaraciones de Borges a raíz del fallo del juez John M. Woolsey, magistrado del distrito de Nueva York, que autorizó la difusión del *Ulises* de Joyce, sin enmiendas ni cortes. *(N. del E.)*

72. Discurso pronunciado por Jorge Luis Borges, al recibir, junto con Victoria Ocampo, la insignia de Comendador de la Orden de Artes y Letras, concedida por el gobierno de Francia. *(N. del E.)*

73. Durante algunos años, Jorge Luis Borges fue jurado del premio *La Nación*, junto con Carmen Gándara, Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea y Leónidas de Vedia. El año 1962 correspondió al género ensayo y la obra premiada fue *Los nombres de Unamuno* de Ezequiel de Olaso. En esa ocasión Borges dijo: "La lectura, la repetida y grata lectura, del admirable trabajo que hemos premiado, me induce a reflexionar que Unamuno es de los pocos escritores hispánicos cuya imagen sigue viviendo y transformándose, más allá de sus opiniones y de su obra, en la memoria y en la fantasía de sus lectores. No solemos pensar en Cervantes y pensamos en *Don Quijote*; pensamos en Miguel de Unamuno como si éste, a la par de *Don Quijote*, con el cual, por lo demás, se identificó, fuera un personaje de la imaginación poética…", véase *La Nación*, 22 de octubre de 1962.

Años después resultó premiado el libro de cuentos del escritor gaditano Fernando Quiñones, *Viento Sur*, véase el prólogo de Borges en *El círculo secreto*, Buenos Aires, Emecé, 2003, pág. 58. *(N. del E.)*

74. El Premio Alberdi-Sarmiento fue instituido por el diario *La Prensa*, en 1950, para fortalecer la amistad americana, y como homenaje a la obra que realizaron Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento, por medio del libro y el periódico, a favor del acercamiento espiritual y el progreso de los pueblos de América.

Borges fue jurado del Premio Alberdi-Sarmiento, otorgado al doctor Alberto Lleras Camargo (1906-1990), colombiano, periodista, político liberal, diplomático y escritor, presidente de Colombia en 1945 y primer Secretario General de la OEA en el período 1948-1954. *(N. del E.)*

75. Anatole France (1844-1924) publicó su novela *La isla de los pingüinos* en 1880. *(N. del E.)*

76. Winston Churchill (30 de noviembre de 1874 - 24 de enero de 1965).

77. Nota de Jorge Luis Borges dirigida al decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, doctor Luis Aznar.

El claustro de profesores del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Facultad respondió a Borges, y entre otras cosas le dijo: "… en nuestra Facultad de Filosofía y Letras, como en muchas de todo el mundo, prevalece el criterio de profundización de temas sobre el desarrollo panorámico y somero de varios siglos de historia literaria, con lo cual el alumno logra el aprendizaje de un método crítico que facilita su tarea futura de profesor e investigador…", véase *La Nación*, 18 de marzo de 1966, bajo el título "Argumentaciones en favor de un orden pedagógico". *(N. del E.)*

78. Un mes después, *La Prensa*, 20 de abril de 1966, publicó una noticia titulada “Acerca de una Carta de Borges sobre un Plan de Estudios”, donde se refiere a la resolución dictada por el Consejo Directivo de la Facultad.

Sobre esta polémica, Diana Paladino y Oscar Carballo transcriben, en forma completa, en *Variaciones Borges* 1/1996, la Resolución Nº 4.459 del 18-4-66. Allí el Consejo Directivo cuestiona a Borges, y defiende ese programa diseñado “para evitar los peligros de superficialidad y elementalidad que la solución preconizada por el señor Borges (la de ofrecer en cuatro meses una exposición que abarque doce siglos de literatura inglesa y dos de norteamericana), no parece tomar suficientemente en cuenta”. *(N. del E.)*

79. En noviembre de 1967, Borges escribió para la revista *Selecciones del Reader's Digest* una nota titulada "Une lo útil a lo agradable", que dice así: "Hay un curioso placer en lo heterogéneo; por ejemplo, en los índices, en los atlas, en las enciclopedias, en las antologías, en las 'silvas de varia lección', en las notas de la *Divina Comedia* o del *Libro de las mil y una noches*. Ese placer, que podríamos definir como un ejercicio libre del ocio, como un feliz vagabundeo de la mente, es el que depara a nuestra época, en todas las latitudes del orbe, una publicación como *Selecciones*. Está hecha de resúmenes, lo cual me parece muy bien, ya que casi todos los escritores tienden (tendemos) a la difusa palabrería y al ripio. Une lo útil a lo agradable, como querían los latinos, y cumple en nuestro tiempo apresurado una deleitable y eficaz misión pedagógica". Recogida luego en *El escarabajo de oro*, Buenos Aires, Año IX, Nº 36-37, mayo-junio de 1968. *(N. del E.)*

80. Folleto de la Compañía Varig, con textos de Jorge Luis Borges, sobre lugares turísticos de la Argentina.

En la revista *Gente*, Buenos Aires, Año VIII, Nº 432, 1º de noviembre de 1973, en una nota titulada “La Argentina que usted nunca vio”, Borges colabora con cinco breves comentarios sobre algunos lugares de la Argentina, que agregamos aquí en notas al pie de página. *(N. del E.)*

81. “Yo, personalmente, me siento vinculado a la provincia de Buenos Aires. A sus inmensos campos y a sus estancias. De algún modo, por mi sangre corre algo de aquello que sintieron los que se oponían a la capitalización de Buenos Aires. Un autonomismo que aún perdura en mí. / En mi opinión no se puede concebir la historia argentina sin tres provincias: Buenos Aires, Córdoba y Entre Ríos. Sin Buenos Aires no hay revolución de 1810. En Córdoba está la tradición de los latines, una especial tradición cultural europea. Y Entre Ríos nos dio las victorias sobre Artigas y Rosas.” Y dice después: “Conozco bien la Pampa. La zona agrícola y la ganadera. Y a ella me siento vinculado por muchas razones. Entre ellas, porque mi abuelo Francisco Borges fue jefe de las tres fronteras: el norte de Buenos Aires, el oeste de Buenos Aires y la zona sur de Córdoba. La comandancia estaba en Junín y allí vivió cuatro años. En la plaza todavía existe un árbol plantado por su mano y también hay una calle que lo recuerda. Hombres como él abrieron el país, posibilitaron estas siembras” [una fotografía de áreas sembradas ilustra este texto sobre la provincia de Buenos Aires], en *Gente*, Nº 432, 1973. *(N. del E.)*

82. Acerca de la isla Martín García, que se encuentra en el Río de la Plata, Borges dice: “Un tío mío, marino, tuvo a su cargo esta isla. Hace de eso mucho tiempo. Debía correr el año 1911 cuando fui a la isla Martín García a pasar un largo verano. De esos recuerdos tan gratos me vuelven a la memoria mis correrías en un caballo tobiano y mis expediciones por las canteras. Pero siempre que se habla de esta isla vuelvo a pensar en el proyecto de Sarmiento. Hacer allí y con el nombre de Argirópolis una capital que uniera las dos bandas del Río de la Plata”, en *Gente*, Nº 432, 1973.

83. “Cuando era chico mis padres me llevaron a Córdoba. Con los años, conocí otros cerros y otros ríos de otras latitudes. / Pero ninguna nueva imagen pudo nunca superar la de mi infancia en Córdoba. Por entonces debía yo tener siete u ocho años y tan sólo estaba acostumbrado a las estancias de la llanura. / Tal vez por eso y tal vez por estar ligado a mi niñez, estos parajes de Córdoba me siguen impresionando gratamente”. *(J. L. B.)*, en *Gente*, Nº 432, 1973.

84. “Creo que el porvenir de la patria está en todas partes. Pero creo también que en lo esencial está en el Sur, la Pampa y la Patagonia. Ante todo por el clima. Es frío, y a mí me gusta ese clima. Conozco Comodoro, Chubut, el Neuquén y creo que el futuro de la Argentina va a estar allí.” *(J. L. B.)*, en *Gente*, Nº 432, 1973.

85. En *La Nación*, 29 de noviembre de 1992, Alicia Terradas firma una nota titulada “Cataratas en el laberinto borgeano” donde dice que “en 1968 la Dirección Nacional de Turismo le pidió a Jorge Luis Borges unos textos sobre algunos sitios turísticos del país, que más tarde, en 1987, reeditó la Secretaría de Turismo”. Estos textos fueron editados también por la Compañía Varig en el folleto que aquí reproducimos. *(N. del E.)*

86. Esta nota fue enviada por Jorge Luis Borges a la Comisión Promotora de Concentración Cívica en pro de la República.

87. En respuesta a las opiniones de Borges, el Sindicato de Luz y Fuerza publicó una solicitada titulada “Réplica al odio”, véase *Crónica*, Buenos Aires, 29 de mayo de 1971. A raíz de esta controversia, la revista *Confirmado* entrevistó a Jorge Luis Borges y publicó un reportaje titulado “Jorge Luis Borges: Georgie el memorioso”, véase *Confirmado*, Año VII, Nº 312, 9 al 15 de junio de 1971. *(N. del E.)*

88. En octubre de 1955, Jorge Luis Borges asumió como Director de la Biblioteca Nacional. Dieciocho años más tarde, en 1973, ante el regreso de Juan Domingo Perón al gobierno, se acogió a la jubilación, tramitada con anterioridad. *(N. del E.)*

89. A raíz de las declaraciones de Jorge Luis Borges en Chile sobre el conflicto del canal de Beagle, en las que había afirmado que una guerra entre la Argentina y Chile sería una “insensatez”, el periodista Manfred Schönfeld acusó a Borges de idolatrar constantemente la violencia en su obra literaria, y de oponerse ahora a una solución bélica. Borges le contesta con la carta firmada que aquí reproducimos.

Tres años más tarde, el 11 de mayo de 1981, el diario *El Mercurio* de Chile publicó una entrevista a Jorge Luis Borges titulada “Borges y la Guerra con Chile: Un conflicto imaginario”. Este reportaje fue recogido por la revista *Papiro*, Buenos Aires, Año VI, Nº 20, mayo-agosto de 1981. *(N. del E.)*

90. Jorge Luis Borges recibió el Premio Cervantes, 1979, compartido con Gerardo Diego.

91. El director Carlos Hugo Christensen filmó el cuento “La intrusa”, de Jorge Luis Borges, cuya exhibición fue prohibida. En este mismo número de la revista *Somos*, Christensen defiende el film en una nota titulada “No a la censura”. *(N. del E.)*

92. En la revista *Somos* se publican otros testimonios de Borges que no incluimos en este libro. Ellos son: “El fenómeno Borges, según Jorge Luis Borges”, 1º de julio de 1977; “El misterioso premio Nobel”, 20 de octubre de 1978; “¡Qué injusta es la literatura argentina!”, 29 de diciembre de 1978. *(N. del E.)*

93. Borges se refiere a las Islas Malvinas.

94. Véase “Juan López y John Ward” (*Clarín*, 26 de agosto de 1982) y “Milonga del muerto”, recogidos en Jorge Luis Borges, *Los conjurados*, 1985, en *Obras completas 3*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011. *(N. del E.)*

95. Dos años después, en una encuesta realizada por la revista *Somos*, Nº 391, 16 de marzo de 1984, titulada “Ahora tratemos de olvidar”, Borges comentará: “No sé si deberíamos recordar ese día nefasto, verdaderamente horrible que inició un episodio horrible, injustificado, la guerra más inexplicable. Los militares consumaron una guerra absurda, de la que no salimos bien parados y en la que murieron muchos jóvenes. Pobres muchachos, algunos de los cuales con sólo dos meses de cuartel y que procedían de regiones casi tropicales como Corrientes y nunca habían visto nevar en sus vidas. Esa guerra improvisada y éticamente equivocada costó muchas vidas: dos mil argentinos y setecientos británicos, ésas son las cifras que me han dado. Creo que hay que tratar de olvidarla y pensar en otros problemas muy serios que nos quedan en la Argentina”. *(N. del E.)*

96. Fecha de la elección presidencial que dio el triunfo al doctor Raúl Alfonsín del Partido Radical, quien inició un nuevo período democrático en la Argentina. *(N. del E.)*

97. Unos años antes, en la revista *Todo es Historia*, en un artículo titulado “La Argentina soñada”, Nº 146, julio de 1979, Borges había dado una opinión diferente sobre los radicales y los militares: “Me piden cómo quiero que sea la Argentina del año 2000 y digo que mi deseo y mi esperanza es que sea una Argentina totalmente distinta a la que vivimos, que no se parezca en nada a lo que es hoy. Yo tuve la suerte de vivir un muy buen decenio en la historia del país, en los principios de este siglo. Pero después aparecieron los radicales, que en mi opinión fueron los peronistas de su época. / Ahora tenemos un gobierno militar y creo en él. Confío porque se trata de un gobierno de caballeros, y no un gobierno de truhanes y rufianes como el que soportamos hasta 1976” [se refiere al período peronista 1973-1976].

Sin embargo, un año después, Borges firmará junto a otros intelectuales una solicitada pidiendo por los ciudadanos desaparecidos durante el último gobierno militar, véase *Clarín*, 12 de agosto de 1980. *(N. del E.)*

98. El 22 de julio de 1985, Borges asistió a una sesión del juicio a las juntas del gobierno militar, donde declaró un testigo detenido entre 1976 y 1984. En esa ocasión Borges comentó: “Siento que he salido del infierno. / Aquí no importa si se es comunista o peronista. Es un ser humano que ha sufrido. Creo que tenía el derecho, si había cometido algún delito, de ser juzgado por un juez y un defensor. Después de lo que he oído espero que la sentencia sea ejemplar. Estas barbaridades no pueden quedar impunes. Tengo la sensación de que he asistido a una de las cosas más horrendas de mi vida”, véase en revista *Gente*, Año 18, Nº 1.044, 25 de julio de 1985, el artículo titulado “Fuimos al juicio con Borges”, firmado por Néstor Montenegro. *(N. del E.)*

99. El diario *Clarín* publicó dos artículos con la firma de Borges: “Nuestras imposibilidades”, 8 de abril de 1985 y “Un nuevo escalofrío”, 26 de abril de 1985, este último recogido en *El Tribuno*, Salta, 21 de mayo de 1985, que no incluimos en este libro. *(N. del E.)*

100. Responden esta encuesta: Fidel Alsina Fuertes (científico), Francisco Petrone (actor), Risieri Frondizi (filósofo), Irineo Leguisamo (jockey), Carlos Kristof (obrero anarquista).

Unos años después, Borges responde a una encuesta organizada por el diario *Clarín*, 18 de diciembre de 1969, titulada “El escritor y la fe”.

101. Responden a la pregunta: una actriz, Luisa Vehil; un torero, actor y poeta, Mario Cabré; un político, Santiago Nudelman; un acomodador de cine, Juan Plescia; un periodista, Ignacio Covarrubias; un pintor, García Lema; un jefe de Bomberos Voluntarios, Pablo Labora; un actor, Arturo García Buhr; un chofer de ambulancia, Carlos Casanovas; una trapecista, Irma Reyes de Olguín; otra trapecista, Eva Goldmann; un autor cómico, Germán Ziclis; un autor de novelas policiales, Rodolfo J. Walsh. *(N. del E.)*

102. Borges obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1956, junto con Manuel Mujica Lainez y Héctor A. Murena, quienes también respondieron para la revista *Señales* este cuestionario. Véase además "¿Cómo recibieron los premios?" en *Borges en El Hogar*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000, pág. 185. *(N. del E.)*

103. A la encuesta de *Clarín*, responden también en este número Ernesto Palacio y Álvaro Yunque.

104. El 18 de octubre de 1960, la revista *Che*, Buenos Aires, Año 1, Nº 3, realizó una encuesta con la pregunta: "¿Qué hacía usted al caer la tarde del 17 de octubre de 1945?". Borges dijo: "El 17 de octubre… No tengo ningún interés en contestar eso". "*¿Publicamos sólo esa respuesta, entonces?"* "No, puede agregar que ese día… ¿fue el primer 17 de octubre, no?" "*Sí, señor*." "Entonces, diga que estaba avergonzado e indignado. Eso es, indignado y avergonzado."

Respondieron también: Eduardo Colom, Radamés Grano, Landrú, Solano Lima, Damonte Taborda, Lola Membrives, Quinquela Martín, padre Benítez, Dardo Cúneo, Juan Ovidio Zabala, Clte. Pedro Favarón, Américo Ghioldi, Silvio Frondizi, Pérez Leiros, Héctor P. Agosti, Agustín Rodríguez Araya, Abel A. Latendorf, Ernesto Sabato y general Pedro Ramírez. *(N. del E.)*

105. El 28 de junio de 1967, el diario *El Mundo* de Buenos Aires publicó otra solicitada titulada “Manifiesto de la Gente de Arte”, firmada por gente de Teatro, Cine, TV, Plástica, Música y Letras, donde también figura la firma de Borges. Recogida luego en *Borges: el judaísmo e Israel*, Sefárdica, Publicación del Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefardí, Buenos Aires, Nº 6, 2ª ed., mayo de 1999.

106. A la encuesta respondieron veinticuatro escritores: Ángel Mazzei, E. L. Revol, Juan Carlos Ghiano, Manuel Mujica Lainez, Alberto Girri, Marco Denevi, José Blanco Amor, Oscar Hermes Villordo, Adolfo Bioy Casares, Enrique Anderson Imbert, Bernardo Verbitsky, José Bianco, Silvina Bullrich, Eduardo González Lanuza, Ángel Bonomini, Córdova Iturburu, Nicolás Cócaro, José Isaacson, Ulyses Petit de Murat, Beatriz Guido, Eduardo Gudiño Kieffer, Abelardo Arias, Horacio Armani.

107. Originariamente el Cuestionario Marcel Proust fue un juego de salón de la época victoriana que Proust descubrió y puso de moda, convirtiéndolo en una prueba de sinceridad, entre curiosa y reveladora. Sin embargo, el filósofo francés Bernard-Henri Lévy dice en el diario *El Mundo*, Madrid, Año XIII, Nº 4355, 2 de noviembre de 2001: "Descubro en un viejo número de la revista Europa, que fue Mallarmé quien, en la *Última moda*, su periódico, inventó el famoso Cuestionario que suele atribuirse a Marcel Proust".

El Cuestionario Proust consta de 36 preguntas. El texto de la revista *Argencard*, que aquí reproducimos, saltea la pregunta 17: "¿Qué es lo que más aprecia en sus amigos?". Falta también una pregunta: "Su nombre favorito".

108. En una nota titulada “Una mujer muy bella…”, Borges relata esta anécdota: “Estaba en Montevideo en un almuerzo de escritores. En realidad no sé cuántos años hace de esto, treinta o más, no recuerdo. Había mucha gente importante, entre ellos Fernán Silva Valdés, Pedro Leandro Ipuche y Emilio Oribe. / Me llamó la atención una señora de belleza casi alarmante. Me senté a su lado. / Hablamos de todo. De la Argentina y de la República Oriental, de nuestros escritores y poetas. Por supuesto, no sé si por mera cortesía o por congraciarme con ella hice el panegírico de Herrera y Reissig. Ella, por no ser menos, el de Lugones. / Era una carrera de virtudes literarias que no paraba. Mientras mi interlocutora se empecinaba en las dotes del argentino, más insistía yo en el oriental. Y así durante dos horas que no resultaron largas. / La competencia no cejaba. Para mí Herrera y Reissig era extraordinario —en realidad no sé si lo creía así— porque uno no es dueño de lo que dijo ayer, ni de lo que dirá mañana. Lo cierto es que casi la tenía convencida, un capricho, no sé. / La discusión llegaba a su fin. A los postres, y quizá un poco cansado, le pregunté: —¿Y usted, quién es? / —Me llamo Juana de Ibarbourou, ¿y usted? / —Yo me llamo Jorge Luis Borges. / No nos veríamos nunca más”, véase *Clarín*, 19 de julio de 1979.

109. El 23 de agosto de 1979, Borges declara para *Clarín*: “Estoy milagrosamente vivo […] Estoy enfermo y a disposición de los médicos. Han aparecido algunos achaques que no son muy tolerables. Un régimen muy estricto de comidas. Debo comer carne. Detesto comer carne. Estoy milagrosamente vivo, poblado de recuerdos y confusiones. No sé bien, a veces, dónde comienza el recuerdo de una calle o dónde la confundo con una calle descripta por un amigo o un buen escritor. Sí, estoy muy confuso y algo desesperado. Se mezclan tantas cosas juntas en la memoria… / Alguna vez, algún día, conoceré la sombra del misterio mayor de los hombres. Hoy estoy aquí y vengo a enterarme: cumplo ochenta años”. *(N. del E.)*

110. Borges publicó en la revista *Proa* “El Ulises de Joyce” y “La última hoja del Ulises”, recogidos respectivamente en *Inquisiciones*, 1925, en *Inquisiciones. Otras Inquisiciones*, 2011, y en *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Debolsillo, 2011. Publicó también en la revista *Sur*, “Joyce y los neologismos”, 1939, y “Fragmento sobre Joyce”, 1941, recogidos en *Borges en* Sur y en *Miscelánea. (N. del E.)*

111. Borges se refiere a una *Antología* en preparación que no llegaría a realizar. *(N. del E.)*

112. Responden también: Adolfo Bioy Casares, Beatriz Guido, Marco Denevi, Jorgelina Loubet y Silvina Ocampo.

113. Borges encabeza esta encuesta en la que participa gente del este de Europa y del norte y sur del continente americano: Ángel Pestaña, Tom Bottomore, Juan Luis Cebrián, Leda Vigliardi, Robert Gregoire, Román Gubern, Alfredo Fierro, Hans Christoph Buch, Jacques Le Goff, Jean-Pierre Faye, José María González Ruiz, Antonin J. Liehm, Vittorio Strada, Alberto Moravia, José Antonio G. Casanova, René Thom, Miquel de Moragas, Arnold Wesker, Federico Mayor Zaragoza, Efim Etkind, Fernando Savater, José Cardoso Pires, José Luis L. Aranguren, José Mattoso.

114. Borges escribió otro texto titulado “Para el centenario de Góngora”, publicado en la revista *Martín Fierro*, Buenos Aires, Año 4, Nº 41, 28 de mayo de 1927, recogido en *El idioma de los argentinos*, 1928.

La nota que aquí incluimos, titulada también “Para el centenario de Góngora”, encabeza la sección Bibliografía y Notas, pág. 109, del primer número de la revista *Síntesis*, y va seguida de “R. Cansinos Assens” y “Alfonso Reyes, Reloj de Sol. Madrid, 1926”. Al no advertir que la firma de Borges, en dicha sección de *Síntesis*, se encontraba al pie del tercer y último texto, la nota fue omitida de *Textos recobrados 1919-1929*. *(N. del E.)*

115. En agosto de 1932, la Comisión Popular contra el Comunismo convocó a un acto en la plaza del Congreso para repudiar al comunismo. El semanario *Mundo Israelita*, al considerar que este mitín era un pretexto para una "campaña antisemita", solicitó la opinión de estadistas, escritores y políticos. En el Nº 480 del 20 de agosto de 1932 opinaron Alfredo L. Palacios, Marcelo T. de Alvear, Nicolás Repetto, Ricardo Rojas, Carlos Manacorda, Aarón Spivak, Antonio Portnoy, Samuel Eichelbaum y Enrique Dickmann. En el Nº 481, junto con Borges, escribieron sobre el tema Leopoldo Lugones, José P. Tamborini y Luis Emilio Soto. *(N. del E.)*

116. Borges se refiere a la Semana Trágica de enero de 1919.

117. Al preparar su tesis de doctorado en historia para la Universidad de La Plata, el investigador argentino Daniel Lvovich encontró esta nota de Borges en el semanario *Mundo Israelita*, véase “La violenta obscenidad del Antisemitismo criollo” en *Clarín*, suplemento *Zona*, Buenos Aires, 6 de abril de 2003. *(N. del E.)*

Edición en formato digital: noviembre de 2011

© 2003, 2007, María Kodama
© 2011, Random House Mondadori, S. A.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

Diseño de la cubierta: Run Design / Random House Mondadori, S.A.

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, así como el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-9989-664-9

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

www.megustaleer.com

Random House Mondadori

2001-2011

Consulte nuestro catálogo en: www.megustaleer.com

Random House Mondadori, S.A., uno de los principales líderes en edición y distribución en lengua española, es resultado de una *joint venture* entre Random House, división editorial de Bertelsmann AG, la mayor empresa internacional de comunicación, comercio electrónico y contenidos interactivos, y Mondadori, editorial líder en libros y revistas en Italia.

Forman parte de Random House Mondadori los sellos Beascoa, Debate, Debolsillo, Collins, Caballo de Troya, Electa, Grijalbo, Grijalbo Ilustrados, Lumen, Mondadori, Montena, Plaza & Janés, Rosa dels Vents, Sudamericana y Conecta.

Sede principal:

Travessera de Gràcia, 47–49

08021 BARCELONA

España

Tel.: +34 93 366 03 00

Fax: +34 93 200 22 19

Sede Madrid:

Agustín de Betancourt, 19

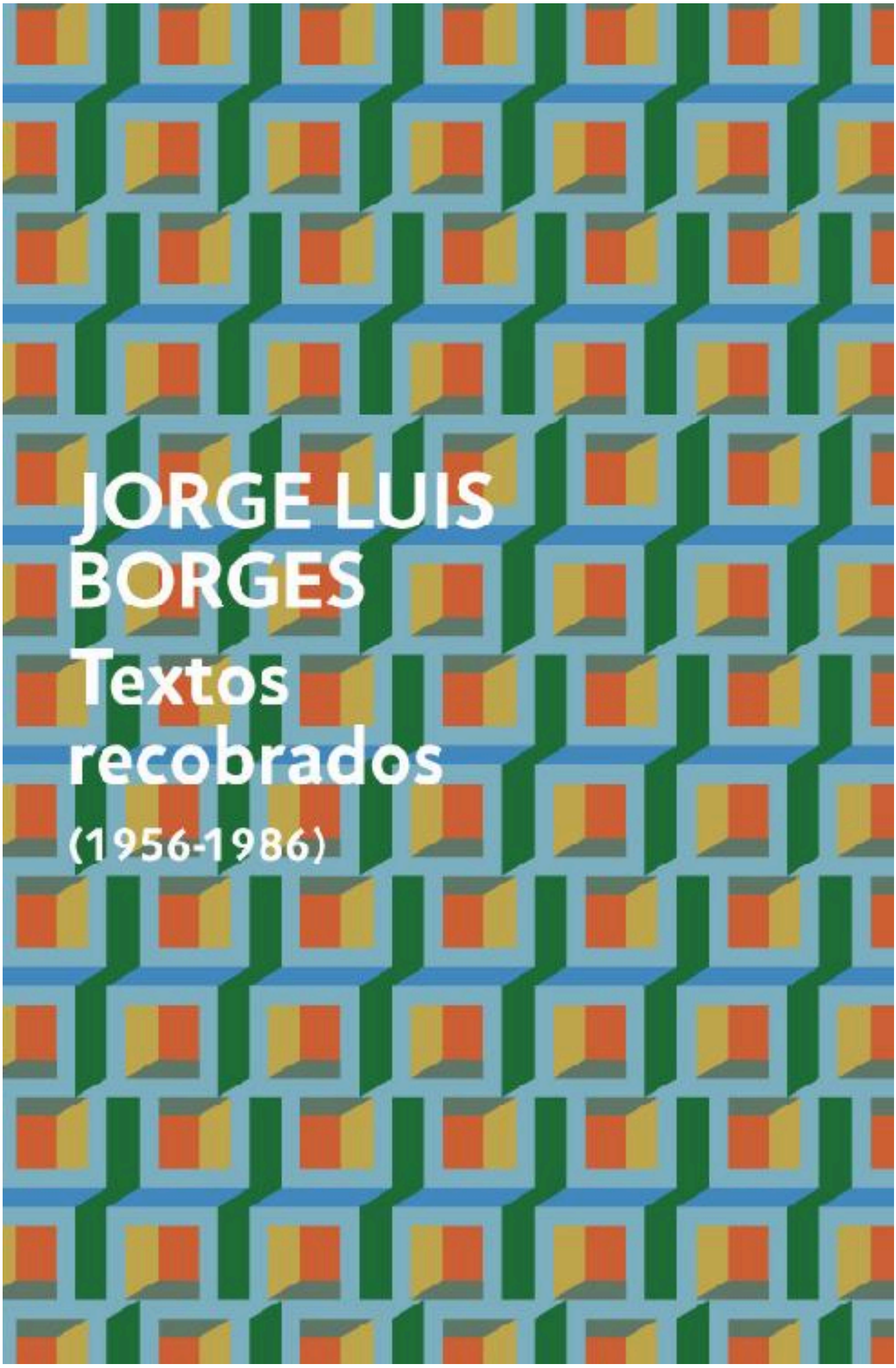
28003 MADRID

España

Tel.: +34 91 535 81 90

Fax: +34 91 535 89 39

Random House Mondadori también tiene presencia en el Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay) y América Central (México, Venezuela y Colombia). Consulte las direcciones y datos de contacto de nuestras oficinas en www.randomhousemondadori.com.


JORGE LUIS
BORGES
Textos
recobrados
(1956-1986)